7

现代文艺理论译丛（上）

XIANDAI WENYI LILUN YICONG

中国社会科学院文学研究所 编

中国社会科学院文学研究所

学术汇刊

《现代文艺理论译丛》创刊于1961年，是一本介绍现代外国进步的文艺理论，文艺批评以及有关材料的不定期刊物。本套书共上、中、下3卷，将原刊汇为一编，以飨读者。上卷包括原刊第1、2辑的内容，主要收录了前苏联学者关于社会主义现实问题的会议报告与发言，以及前苏联文艺批评界对文艺方面的修正主义思想所作的批判文章。

任达 程代熙 卢维允 杨宇 舒榇 李孝风 张守慎 王云和 蔡时济 吴启元 夜澄 李辉凡 周永 王文 王熹 陆人豪 干楼

知识产权出版社

责任编辑：马　岳
封面设计：段维东

中国社会科学院文学研究所
学术汇刊

1 文艺理论译丛(上)
2 文艺理论译丛(下)
3 古典文艺理论译丛(卷一)
4 古典文艺理论译丛(卷二)
5 古典文艺理论译丛(卷三)
6 古典文艺理论译丛(卷四)
7 现代文艺理论译丛(上)
8 现代文艺理论译丛(中)
9 现代文艺理论译丛(下)
10 中国文学史(上)
11 中国文学史(下)
12 中国文学资料丛刊
13 现代美英资产阶级理论文选
14 世界文学中的现实主义问题



上架建议：文学

ISBN 978-7-80247-904-3



ISBN 978-7-80247-904-3／I·112
(2845) 定价：218.00元 (上、中、下)

7

现代文艺理论译丛（上）

XIANDAI WENYI LILUN YICONG

中国社会科学院文学研究所 编



知识产权出版社

内容提要

《现代文艺理论译丛》创刊于1961年，是一本介绍现代外国进步的文艺理论、文艺批评以及有关材料的不定期刊物。本套书共上、中、下3卷，将原刊汇为一编，以飨读者。上卷收录了原刊第1、2辑的内容，主要收录了前苏联学者关于社会主义现实问题的会议报告与发言，以及前苏联文艺批评界对文艺方面的修正主义思想所作的批判文章。

责任编辑：马　岳　　　**责任校对**：董志英
装帧设计：段维东　　　**责任出版**：卢运霞

图书在版编目（CIP）数据

现代文艺理论译丛/中国社会科学院文学研究所编．—北京：知识产权出版社，2010.3
（中国社会科学院文学研究所学术汇刊）
ISBN 978-7-80247-904-3
Ⅰ．①现…　Ⅱ．①中…　Ⅲ．①文艺理论-现代-文集　Ⅳ．①I0-53
中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第029239号

中国社会科学院文学研究所学术汇刊
现代文艺理论译丛（上）
中国社会科学院文学研究所　编

出版发行：知识产权出版社

社　址：	北京市海淀区马甸南村1号	邮　编：	100088
网　址：	http：//www.ipph.cn	邮　箱：	bjb@cnipr.com
发行电话：	010-82000860转8101/8102	传　真：	010-82005070/82000893
责编电话：	010-82000860转8171	责编邮箱：	mayue@cnipr.com
印　刷：	北京市凯鑫印刷有限公司	经　销：	新华书店及相关销售网点
开　本：	720mm×960mm　1/16	印　张：	100.5
版　次：	2010年5月第一版	印　次：	2010年5月第一次印刷
字　数：	1528千字	定　价：	218.00元（上、中、下）

ISBN 978-7-80247-904-3/I·112（2845）

出版权专有　侵权必究
如有印装质量问题，本社负责调换。

《中国社会科学院文学研究所学术汇刊》出版前言

中国社会科学院文学研究所成立50多年来，涌现出一批学贯中西、博通古今的著名学者，也出版了诸多可以预期传世的学术力著。2003年，我在为庆祝文学研究所成立50周年而编选的《文学研究所学术文选》前言中对此有所描述。当然，那还只是一部50年论文选集，而现在摆在读者面前的这套《文学研究所学术汇刊》则是50年的论著辑要。第一辑主要收录20世纪五六十年代以来文学研究所同仁集体编著译介的著作，凡7种30册，可与《文学研究所学术文选》相得益彰，从整体上展现文学研究所50多年来学术研究的风貌。

20世纪五六十年代的中国，风起云涌，波及到学术界，就是各种形式的学术论争此起彼伏。譬如1954年开始的关于《红楼梦》和陶渊明的大讨论，1955年开始的关于《琵琶记》、李煜及其词的大讨论，1958年关于"革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合"的创作方法的大讨论，1959年关于蔡文姬和《胡笳十八拍》的论争以及关于诗歌形式的大讨论，1960年前后展开的"关于文学上的共鸣问题和山水诗问题的讨论"，以及关于题材问题的大讨论等，都在共和国初期的学术探索中留下可资记忆的足迹。在这些学术论争中，文学研究所始终扮演着极其重要的角色。为了更好地主导这些学术活动，当时的老所长何其芳同志曾提出在第二、第三个五年计划的十年内全所要完成七项任务，包括：研究我国当前文艺运动中的问题，经常发表评论，并定期整理出一些资料；研究并编出一部包括新的研究成果和少数民族文学的多卷本中国文学史；编选出一些中国文学的选集和有关文学史的参考资料；在外国文学方面，研究各主要国家的文学，并将研究成果按照时代编出一些论文集，作为将来编写外国文学史的准备；编订汉译外国文学名著丛书，每部作品都冠以帮助一般读者理

解和欣赏的序文；研究文艺理论，并编写出一部较为通俗、结合中国实际的文艺学著作；编订汉译外国文艺理论名著丛书，等等。上述诸多任务在当时文化思潮涌动中进展不一，其中，研究当前文艺运动中提出的理论问题，以及编纂包括少数民族文学在内的多卷本中国文学史又是全所致力的两个重点攻关项目。这里汇集的30册学术著作，就是围绕着这两项工作重心而编纂的学术成果。

《文艺理论译丛》1957年创刊，前后出版六期，旨在有计划、有重点地介绍外国的美学及文艺理论的古典著作，包括各时代、各流派的重要理论家和作家有关基本原理以至创作技巧的专著（摘要）和论文。1961年，更名为《古典文艺理论译丛》。同年，又创办了《现代文艺理论译丛》。《古典文艺理论译丛》至1965年共出版11期。《现代文艺理论译丛》主要刊载一些现代外国进步的文艺理论、文艺批评以及相关的材料。这三套丛书，格局宏大，介绍了诸多重要的古典、现代外国文艺理论特别是美学方面的文章，为新中国文艺理论界提供了丰富而难得的参考资源，成为公认的不可缺少的资料库。

文学史研究方面，按照周扬同志和何其芳同志的指导思想，“研究所要大搞资料，文学所要有从古到今最完备的资料”。1958年就整理出版了《白居易诗评述汇编》（陈友琴编）、《吴敬梓集外诗》（范宁编）、《孔尚任诗》（汪蔚林辑）等三种“中国文学资料丛刊”。此类资料，文学研究所分门别类地积累有数千册之多。我们希望在今后编辑的《文学研究所学术汇刊》中逐步加以整理汇录，嘉惠学林。到了20世纪60年代初，《中国文学史》、《中国现代文学史》以及《中国少数民族文学史》的编写工作开始得到落实。这里选辑的三卷本《中国文学史》就是由余冠英、钱钟书和范宁执行主编的重要著作，在学术界产生了极为深远的影响。

我在《文学研究所学术文库出版前言》中曾经说过，50多年来，文学研究所历届研究人员秉承谦虚的、刻苦的、实事求是的优良传统，重视基本理论的研究，强调文献的收集考订，追求融会贯通的境界。这个学术传统所以能够保持并发扬光大，其中还有一个很重要的原因也应提及，那就是文学研究所具有的多学科交汇、老中青结合的集团优势和潜心研究的学术氛围。《中国社会科学院文学研究所学术

汇刊》第一辑的出版就是一个初步的展示。这项有意义的工作还会继续做下去，不仅汇辑老一代学者的学术精品，对于那些活跃在当今学界的中青年学者的学术论著，也将择要汇总，集成传世。

学术研究永无止境，各项工作也未有尽期。起步伊始，难免有这样或那样的不足甚至错漏。我们诚恳地希望能得到广大读者的批评指正。

中国社会科学院学部委员、文学研究所所长

杨　义

目　录

现代文艺理论译丛（上）

现代文艺理论译丛（第一辑）

现代文艺理论译丛（第二辑）

现代文艺理论译丛（中）

现代文艺理论译丛（第三辑）

现代文艺理论译丛（第四辑）

现代文艺理论译丛（下）

现代文艺理论译丛（第五辑）

现代文艺理论译丛（第六辑）

现代文艺理论译丛

（第一辑）

古典遗产和社会主义现实主义文学的艺术革新

艾里斯别格

全面展开共产主义社会建设的宏伟纲领，是苏联共产党第二十一次代表大会的工作内容，也是代表大会召开前提交全民讨论的赫鲁晓夫报告提纲的内容。这个宏伟的纲领自然会使我国文学界特别敏锐地、明确地意识到社会主义现实主义文学所面临的最迫切的一些任务。

我认为，近来文学界对这方面的一些问题的讨论，尤其是我国的许多最著名的作家的发言，使我们可以说，当前苏联文学发展的最重要的问题之一，就是为提高文学的思想和艺术质量而斗争。文学的思想和艺术质量应当理解为党性、思想性和艺术性、艺术技巧的一个有机的密切的结合。正是这样的密切结合，才保证文学能真正地帮助人民建设共产主义。

很明显，要克服费定所说的、我们这里还存在着的那种把“作品的思想和艺术质量的概念割裂开来”的现象，就给我们的文学理论和批评提出了很多任务。

文学的思想和艺术质量可以借助于不同的标准、在不同的范围内来进行研究和确定。本报告的任务就是从继承和革新的角度来谈谈这个问题。试图阐明古典遗产对社会主义现实主义文学具有什么样的意义，以及后者的革新内容如何，——就是说，要找出一个标准，它能把对于伟大的古典传统的创造性的忠实同那病态的、脱离人民生活的

模仿区别开来，能把为我们现代生活和共产主义理想所鼓舞的真正的革新同那不学无术的过于自信的落后方法区别开来。这也就是说，把社会主义现实主义文学看作世界文学发展的一个合乎规律的阶段，所以，就要用思想和艺术所要求的最高标准来对它进行考察。

1

作为反映现实的世界文学发展的前进运动的主要内容是什么呢？我认为，对于这个问题，一般地可以这样来回答：这一发展虽然有各种矛盾和偏差，虽然每个大作家所经历的道路有一切个人的特点，但还是表现在文学所创造出来的那幅扩大和加深了的世界图画中，表现在文学所描绘出来的这种情景里：人们在自己自觉的历史积极性的成长过程中，怎样愈益有成效地干预那充满暴风雨般矛盾的、走向未来、走向社会主义的生活，怎样加速这一运动，怎样改造这个广袤的世界和人们自身。

在我们的时代，世界文学发展的前进方向在社会主义现实主义文学中得到了最有力的和最充分的表现。

下面将详细地来论述苏联文学中一些极不相同的主人公，例如特瓦尔朵夫斯基长诗中的磨古诺、斯米尔诺夫的《世界的发现》中的舒尔卡、肖洛霍夫的《被开垦的处女地》中的阿尔札诺夫和格拉宁的《婚后》中的叶高尔·马留琴等等。

但是，这些人物的命运难道不是按照他们自己的方式来说明：在我们的时代，除了在劳动中、在斗争中与人民和国家的生活以及与全人类走向共产主义的历史运动自觉地团结一致之外，人们是没有别的道路的么？

正因为这样，资产阶级和它的思想家、反动派所收买的走狗、千方百计地企图刷新资产阶级个人主义的社会“理论”的作家才如此凶恶地仇视苏联文学。

要知道，当代现代主义的文学的基本倾向就在于：企图将个人主义肯定为当代人的生活立场。这就是一种用资产阶级的道德使人变得自命不凡和夜郎自大的企图，也是一种加强人身上一切反人民的东西

的企图。

资产阶级的作家极力怂恿知识分子：只有独立的意识，哪怕这种意识变成某种悲观失望和虚无主义的放肆的行为，它也能给人带来一种对自己内在价值的“自豪的”信念。向什么闹“独立”呢？就是向先进的思想、高尚的道德情操、向为人民服务、向社会主义闹“独立”。因为在我们的时代，伴随着资产阶级个人主义的宣传，就必然会产生出一种非理性的倾向，这种倾向迫使这类文学家即使不是公开地支持宗教，也是对宗教非常的迁就；至于说到所谓“自由世界”的那些有权有势的人物，这些作家不但竭力不在自己的作品里加以斥责，反而无耻地暗中帮助这些资产阶级世界的主子。

与此同时，进步的文学，首先是社会主义现实主义的文学，却真实地表达出无穷无尽的、愈来愈丰富多彩的现实和人的内心生活，它总是力求把人民和社会主义的强大的创造性的力量体现出来，可是资产阶级的文学却把世界和人弄得空虚、干瘪并且加以歪曲。

然而，我们的企图却在于确定文学发展的前进运动性质的最主要、最基本的东西，所以，我们要求对所提出来的问题的另一个极其重要的方面加以说明。

文学的，一般地说，人类艺术发展的前进运动的性质是特殊的。如果在科学中，新的发现会把已经成为科学历史研究对象本身的过去时代的成就“消除”，那么，在艺术中古典作品就会把自己的直接的美感的力量和魅力保存下来。

在这方面，赫尔岑的一个见解是很重要的。法捷耶夫就非常重视这个见解。赫尔岑在谈到阅读古典文学作品的意义时，给他的儿子写道：“一个人通过阅读作品对时代所产生的感受，是与在科学中的感受不一样的，在科学中，他所进行的是一种最后的净化的劳动，可是，在阅读作品的时候，他却像作品的一个同路人，跟它一起行进，也跟它一起迷失道路。”

所以能产生这种“共同的感受”，是因为在每一部古典作品里，整整一个时代都得到了独一无二的反映，时代的客观的图画和当时的精神生活都被真实地再现了出来。

从这个意义上来说，一部真正杰出的作品总是把现实生活，把一

定时代的生活的这些或者那些方面发现出来。但是，这不仅是生活的发现，而且也是艺术的发现。[1]

每个时代的历史特点都给艺术家提出了新的任务。艺术家会感到一种面对现实和人的精神生活的新的方面的需要。这些新的方面在过去的文学中也许已经得到了反映，但却不是作为最重大的、最中心的和最具有代表性的东西反映出来的。可是，解决这样的任务，就要求有新的艺术方法、新的发现。而这样的发现只有根据从前的古典文学的经验，即通过创造性地发展这种经验所制定出来的艺术原则的方法才能完成。

果戈理“创造出来的”人就和普希金创作中所出现的那些人完全不同。可是，如果果戈理的发现不是依据普希金的经验、十八世纪俄罗斯文学和民间创作的经验，以及世界文学的经验，那么，他就不可能塑造出《钦差大臣》和《死魂灵》中的人物。

革新地继承古典传统，这绝不是说要创造出同古典文学作品的主人公一模一样的人物。任务是要“发现”自己时代的人，时代的形象应该同时成为艺术中一种从未有过的艺术手法的发现。已经到来的新的历史时期的人物形象，应该是一种在内容和形式上都是新的艺术思想。

当然，也不能把文学发展的前进的性质设想成这样：每个大作家在一切方面都要比他的先驱者作出对现实和人的更深刻、更全面的描绘。

这里存在着极其复杂的相互关系。果戈理笔下的俄罗斯的生活图画，比起普希金的来具有更加片面的性质，因为生活图画中的“缺陷”已经成了主要的东西。但是与此同时，果戈理却同普希金的其他继承者一样，是按照他自己的方式对那个世界的最本质的一些方面进行研究，并且使它们摆脱了形形色色的“肮脏东西”。这个世界是普希金首先发现的，并且还亲自指出过这个世界的“生活的缺陷”，

---

[1] 李哈乔夫在《俄罗斯文学中现实主义的起源》一文里，根据古代俄罗斯文学的材料，生动有趣地说明了这个问题。参见《世界文学中的现实主义问题》，人民文学出版社，1958 年，第 159—168 页。

但是，正如赫尔岑所说，普希金当时还有权不使这些“缺陷”给自己造成“困境”。

因此，在果戈理所描绘出来的俄罗斯的生活图画里，那种“晶莹的思想的美”以及所有那些具有崇高的精神世界的人物形象（参加一八一二年卫国战争的和十二月党人起义的一代人就完全具有这样的历史权利），都已经退到后面去了，呈现出来的则是对“围绕着我们生活的琐事的泥潭”和地主、农奴主生活中的“无谓的争吵”的描绘。现实生活的这些方面就通过它们与对美的渴望的最尖锐的冲突，破天荒第一次被《死魂灵》的作者如此有力、真实和明确地体现了出来。尽管在参加拉林家舞会的那些客人的肖像上❶，在《戈留兴诺村的历史》❷中，在那些曾帮助过果戈理创造出《钦差大臣》和《死魂灵》的普希金的思想里，和其他许多“普希金式”的具有代表性的描绘里，已经存在着这些人物以及塑造这些人物的原则的萌芽。

一般说来，文学发展的道路是错综复杂的，它也可能受到一些“损失”（然而这些“损失”后来都可能在新的、较高的基础上得到补偿），但是，每一个大作家却都在一定的领域里发现一种重要的、美学上的新东西。

革新的艺术幻想是和时代的特点有机地结合在一起的，在当时，这些时代的特点在文学中首先是通过艺术图画的中心表现出来的。

列宁在他的那篇著名的《列·尼·托尔斯泰》一文中写道：“由于托尔斯泰的天才描述，一个被农奴主压迫的国家的革命准备时期，竟成为全人类艺术发展中向前跨进的一步了。”❸

不久以前，在我们的学术著作❹里，有人正确地注意到列宁的那个著名公式的特点。过去在解释这个公式的时候，往往回避了这个特点，因为通常总认为“艺术发展中向前跨进的一步”这几个字是专

---

❶ 指普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》。

❷ 普希金的作品。

❸ 《列宁全集》，第16卷，第321页，人民出版社。

❹ 参看鲍蔡罗夫的文章《列宁论托尔斯泰的文章和艺术方法的问题》，苏联《文学问题》，1958年，第4期，第94页。——原注。

指托尔斯泰本人而言的。

实际上，是由于托尔斯泰的天才，时代本身在他的创作中表现为全人类的艺术发展上的一大进步。因为这个时代，以及对于这个时代具有代表性的社会过程、典型、思想和感情，都具有全世界的历史意义。这种意义就在于它为创造独特的艺术世界奠定了基础，而这个艺术世界所提供出来的认识的内容却是与革新地解决那些重大的美学任务密切地联系在一起的。

但是，如果得出这样的结论那就是错误的了（然而，爱伦堡在他那篇论述《印象主义者》的文章里却倾向于这样的结论），说什么“把各种各样的艺术现象说成是艺术的进步或是退步的阶段的企图，就常常妨碍我们正确地领会杰出的作品……对于作家或者艺术家的创作的研究，所需要的不是把它们拿来与过去或者与后来时代的大师们进行比较，而是要把它们看成是那个时代，即它们所存在的那个时代的反映”[1]。幸好，爱伦堡自己在他的文章里还没有彻底地贯彻他的这个观点，他作了一些保留，而且最重要的是，他依然把印象主义者的艺术拿来与他们的先驱者和近代艺术家们的创作作了一番有趣的和生动的对比。

但是，在我看来，依然有必要援引一下《法国笔记》的作者的上面这样的论断，因为它的结论就是在原则上否定艺术和文学发展的前进的性质。要是从这样的观念出发，在科学的论争和辩论的过程中就一定会发生矛盾。

正是因为每一部艺术作品都包含有对它那个时代的独特的反映，所以整个说来，艺术发展就具有前进的性质，因为它反映出人类走向共产主义的进步运动。同时，艺术发展的这种性质又是通过特殊的形式表现出来的。人类全世界历史性运动的内容本身，首先是人的愈来愈多方面的普遍成长，使创造这样的艺术和文学成为可能（下面我还要详细地来谈这个问题），这种艺术和文学能够反映人类丰富多彩的精神生活，它们的特点是真正革新的综合了空前纷繁的艺术色彩、音调、手段。关于这一点，普列汉诺夫曾说过这样一段非常精辟的名

[1] 爱伦堡：《法国笔记》，苏联作家出版社，1958 年，第 153、154 页。——原注。

言："只有在社会主义革命之后，新的艺术才会确立起来。它要反映的是什么呢？人的全面的发展，因为它与基督教的禁欲主义格格不入，与资产阶级的局限性也格格不入，它要把希腊艺术的完美恢复过来。"❶

在这同时，我认为对于普列汉诺夫演讲大纲中所提到的这样一些字样，"新的艺术""要把希腊艺术的完美恢复过来"，不应该咬文嚼字的去理解。希腊艺术，尽管它本身是那样的和谐，但是从现代的观点来看，也还不能因此就承认它是"完美的"，因为它没有把人类成年时代的心灵上和思想上的经验反映出来。这一点赫尔岑就曾经指出过。"人类社会的童年"的艺术，"在它发展得最美好的地方"，对于我们来说依然是"一个显示着不朽的魅力的永不复返的阶段"。但是"成年人是不会再变成小孩的，除非他变得孩子气了"（马克思语）。❷

古代艺术的经验对现代之所以还具有价值，绝不在于它能使人返回到那一去不复返的过去时代，而在于它的某些特点。把这些特点加以改造后，它们就会被吸收到新的高级阶段的艺术结晶里来。这样的艺术结晶就真正摆脱了"禁欲主义"和"资产阶级的局限性"，也真正摆脱了古代精神世界的思想上的局限性。

所以，我们正应该来谈论世界文学发展的前进的性质。在谈这个问题的同时还必须知道：第一，这种发展的每一个古典阶段都保持着独特的"永恒的魅力"，第二，每一发展阶段所取得的东西总是与它所失去的东西交织在一起的，并且，这样或者那样的东西又都取决于产生出一定文学的时代的特点。最后，共产主义的建设又在思想和艺术的丰富多彩方面，给文学的空前繁荣揭示出了一个远景。

在某种意义上，可以把每个民族的文学史看成是一部民族性格史。在伟大的十月社会主义革命之后形成的俄罗斯民族性格的新的特点，已被我国文学通过与俄罗斯人的过去的深刻的和有机的联系描绘

---

❶ 普列汉诺夫：《艺术与文学》，苏联国立文学出版社，1948 年，第 324 页。——原注。

❷ 参见《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》，人民文学出版社，1958 年，第 59 页。

出来了。只有根据过去的艺术经验来塑造性格的艺术家，才能真实地把这些新的特点描绘出来，因为我国古典文学用它的特殊的方法来帮助发掘俄罗斯的民族性格。

这种文学（根据全世界的经验）制定出了这样的一些研究、认识、描绘、比较、评价俄罗斯人的性格的艺术方法、手段和准绳。这样的一些方法和手段之所以被社会主义现实主义的方法加以革新地发展，正是因为古典文学是通过它们来塑造我们先辈的性格的。可是，必须记住，在世界文学中所有这些方法、手段和准绳并不是作为理论原则的形式，而是作为一种艺术上的处理方法的典范而出现的。

遗憾的是，在我们的文艺学和批评里依然存在着轻视古典艺术经验的现象，因而也还存在着对社会主义现实主义革新的简单化的理解。这样的现象，在不久前发表在一九五八年第十二期《莫斯科》杂志讨论栏上的彼得罗夫的《论社会主义现实主义文学的统一》一文中，就非常鲜明地表现了出来。用这位作者的话来说："古典现实主义在描写人的生活与命运中的庸俗行为、痛苦、不幸、忧虑、苦难以及悲剧性的结局方面，积累了十分丰富的经验，可是在描写道德的健康、幸福、愉快和人类生活中其他的光明面方面，它的经验较之现代文学就微乎其微了。旧小说和旧戏剧中的冲突和情节，以及古典诗歌中抒情人物的一成不变的忧愁的内心感受，这一切都说明人的活动、人的毅力和人的道德力量，都不是用来实现人本身的价值，而只是为了在争取生存而进行的斗争中、在为克服生活中的令人感到不快的环境而进行的斗争中来保卫自己。因此这种对人的描写就往往具有否定的性质。社会主义现实主义的文学现在却弥补了上面所提到的世界古典文学发展中的这种缺陷。"（第一九五页）

难道说普希金、莱蒙托夫、丘特切夫和涅克拉索夫的抒情诗的特征，就是这种"抒情人物的一成不变的忧愁的内心感受"吗？尽管在这些伟大诗人之间存在着巨大差别，难道他们的抒情诗的特点，不是首先就是在情感上、思想上，并且往往在创造力上对完整的人的价值所持的强有力的、勇敢的和充满着火一般炽烈的毅力的信念吗？能够允许这样不加区别地、笼统地指责古典现实主义，说它"在描写精神的健全、愉快和人类生活中其他的光明面方面"没有经验吗？

要知道，单是在俄罗斯的散文里就可以举出这样一些含有精神的健全、愉快和光明的无限丰富的宝藏的作品，如：《童年》、《战争与和平》、《往事与回忆》、《怎么办?》、《草原》及其他等等。

要是对古典文学所作的这些毫无道理的评论，还不会引导到得出这样一个令人吃惊的、而且还是必然会得出来的结论的话，那么，也就不会使我们感到兴趣了。这个结论就是：至少在社会主义现实主义发展的现阶段，世界文学的经验对于苏联文学简直……就没有什么意义可言了。现在，我们来读一下彼得罗夫那篇文章中的一段话："在开始从社会主义逐步过渡到共产主义的时期，已经形成的社会主义社会的矛盾与冲突要求新的表现形式和手法……要知道，世界文学的从前的经验，几乎不能有助于用来解决社会主义现实主义文学所面临的新的艺术任务。"（第一九七页）

当然，苏联的艺术家受着强大的思想动力的推动，急欲用自己的笔把这些或者那些现代的生活现象反映出来，说明自己对它们的态度，表现自己的艺术思想，以及去干预阶级的、思想的和形象的斗争。

但是，正是由于具有这样的愿望，就得要求向世界艺术的经验求教。如果不是这样，则由这一经验所提出来的、并且在历史发展的进程中获得符合新社会要求的新内容和新形式的美学任务，作家就不能加以解决。

人类文学的发展对社会生活所提出的、激动人心的许多重大问题，都提出并作出了古典式的艺术处理。

社会主义现实主义的革新的发现不能不依据这些古典艺术的处理。这些艺术上的处理都是世界文学在过去发现的，并用来体现以前的社会发展阶段的，而社会主义现实主义的文学就是我们时代的社会发展的积极参加者。

说到这里，我倒想起列宁同克拉拉·蔡特金谈话中的一段名言："我们是过分热心的'绘画破坏者'。即使美术品是'旧'的，我们也应当保留它，拿它作为一个范例，推陈出新。为什么只是因为它'旧'，我们就要撇开真正美的东西，抛弃它，不把它当作进一步发展的出发点呢？为什么只是因为'这是新的'，就要像崇拜神一样来

崇拜新的东西呢？那是荒谬的，绝顶荒谬的！这里有很多虚伪，当然，也有对于在西欧占统治地位的艺术风气的不自觉的尊敬。”[1]

古典式的艺术处理乃是文学进一步发展的一个起点。如果社会主义现实主义文学接受了彼得罗夫的意见，轻视古典遗产的经验，那么，在描写我国现代生活的那些新的方面的时候，它就不能满足现代生活的要求，也不能找到新的艺术处理。

要知道，这些古典式的艺术处理并不是过去的纪念碑，而是一种同生活、同人类的艺术发展一起成长着的活的东西，并且，它还具有自己的内在的逻辑。

这些古典式的艺术处理正是通过特殊的艺术形式表现出来的。例如，为了使幸福和美为人民所有而进行的斗争，在古典文学里就是通过日常现实生活同人民诗意创造的世界的复杂的、矛盾的相互关系和冲突的形式表现出来的；就是通过在人民生活激流的压力下“冲破”那死气沉沉的物质生活的形式表现出来的，并且是作为对这种生活的讽刺和嘲笑的。

但是，难道这些古典式的艺术处理在社会主义现实主义的方法里不能得到革新的发展么？

批评必须去揭示作家所塑造的这个或者那个性格的社会根源，必须把作品中所呈现出来的艺术世界拿来与生活进行对照，说出自己对产生这个世界的那些生活现象的判断。作家永远受着生活以及生活的这一或者那一方面的鼓舞，受着那特别令他激动和他认识得特别深刻的一面的鼓舞，正如托尔斯泰所说的那样，他被“语言中所反映出来的生活的美”[2] 所吸引、所掌握，作家所愉快地感觉到的是，他自己正驾驭着这种具有“魔法”的艺术……

还是托尔斯泰很好地表达了作家与人民生活的这种牢不可破的联系的思想。“重要的是，要迷恋生活的一个方面，要被生活吸引住，——列·托尔斯泰写道，——除了生活，什么也不要去注意，可

---

[1] 《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社，1960年，第2卷，第911页。

[2] 列·托尔斯泰：《谁向谁学习写作，是农民的孩子向我们或是我们向农民的孩子学习》，见《托尔斯泰全集》，俄文版，第8卷，第301页。——原注。

是，要从生活中看到别人所不曾看到的东西，并且还要把全部的心力都放在那上面，以便尽可能出色地把所看到的东西反映出来。”[1]

一位苏联诗人用下面的几行诗，别开生面地响应了托尔斯泰的这些思想：

在一道，唯一的一道遗嘱里，有着最重要的东西，
这，我还得暂时保守秘密，
我比世上所有的活人与死人
都知道得清楚，因为只有我知道。

无论怎样我也决不把
那道遗嘱，委托
别人来说，连列夫·托尔斯泰
也不委托。哪怕他是上帝，他也不知道怎么说。

我是人而不是神。我对自己的言行负责，
我生平所向往的只是，
我想把我比世上所有的人都知道得清楚的
东西讲出来。照我所想的那样说出来。[2]

可能，好事的人会责备特瓦尔朵夫斯基的这几行诗，说它表现出一种傲慢的神气，责备他妄想把自己的知识变成绝对优越的东西。但是，这只不过表明他们还没有懂得他这几行诗的真正意义罢了。

特瓦尔朵夫斯基深信，正因为他是一个艺术家，所以他通过自己的特殊方式比任何人都知道得清楚，也比任何人更加热爱“生活的某一个方面”，因此，他才善于“在生活中看到别人所看不到的东

[1] 《国立文学博物馆年鉴》，列·托尔斯泰部分，第2卷，莫斯科，1938年，第135页。——原注。

[2] 《新世界》，1958年，第7期，第37页。——原注。

西”。他把生活看成是一些具体的可以感觉到的形象，看成是“具体的容貌和个性化的现实”（黑格尔语）❶，也就是看成，把“生活的某一方面”艺术地再现成一幅完整和充实的现实生活图画，再现为“活生生的现实”（巴甫洛夫语）❷。

特瓦尔朵夫斯基甚至不能把自己的艺术思想托付给托尔斯泰，因为他想按自己的方式来叙说的，正是关于现代的生活，以及他知道得“比世上所有的人都清楚”的生活的那些方面。

批评家必须说出自己的判断，说明诗人对于这样的任务作到了什么程度，而这就是说，要回答这样的一个问题：这部被研究的作品给我国文学发展带来了什么东西，它是用什么来丰富我国文学的发展的。

伟大的革命民主主义批评家们非常出色地善于把诗拿来和生活“核对”，并且还善于从俄罗斯文学和世界文学的经验的角度来确定作家的历史地位，——我们不妨回忆一下别林斯基论普希金的那些文章，以及车尔尼雪夫斯基对托尔斯泰作品中的“心灵的辩证发展”的评论。可是，正如我们在本报告的下一部分会看到的，文学批评界经常回避这个问题的这个方面。批评家们在正确地对作为反映现实的这部或那部作品进行研究的时候，都不愿意认真地去考虑：这部作品在艺术发展过程中占着什么样的地位。

因此，现在回到本报告前面所提出的那个问题上来。应该说，那决定人类文学发展进程的世界图画的扩大与加深，是同对现实所提出来的新问题的艺术加工分不开的，也是同探索与提供新的为生活所提示出来的艺术处理分不开的。

这些新的处理方法只有表现为艺术内容和艺术形式的统一，思想性和艺术性的密切结合，它们才会是真正革新的。

同时，不能不看到，我国的许多作家依然令人感觉到对革新的艺术形式的探索表现出某种漠不关心的、冷淡的态度。这些作家完全指靠一种前所未有的、在我国现实中又是如此之多的新东西，而不去认

❶ 《黑格尔文集》，莫斯科，1938 年第 12 卷，第 290 页。——原注。

❷ 《巴甫洛夫全集》，苏联科学院出版社，第 3 卷，第 2 册，第 213 页。——原注。

真地考虑把我国生活中这些或那些现象通过艺术变成艺术形象的复杂性和多样性，也不关心自己的艺术技巧。

自然，那些肤浅的、照相式的、在本质上说也就是自然主义的再现现实的特点，体裁和结构上的松弛、凌乱、千篇一律，作品缺乏内在的完整性，以及有时把作品任意弄得冗长累赘，把作品变成一些个别的从艺术逻辑的观点来讲多少有些偶然联系的情节的算术式的总和；如此种种，都是对艺术形式采取冷淡态度所造成的后果。

艺术形式的革新是同按照自己的方式“抓住”与表现真正具有重大意义的新的生活内容、人民生活和我国人民的精神发展的一定方面的能力分不开的，并且它还与把某种独特的、深思熟虑过的和深刻感受过的东西带到这幅图画里来的能力分不开的。

我国文学的经验，以及像肖洛霍夫和列昂诺夫、马雅可夫斯基和特瓦尔朵夫斯基、费定和普利什文这样一些艺术家的经验表明，社会主义现实主义在艺术形式的革新方面的成就是多么丰富多彩和无穷无尽。

用别林斯基的话来说：“……悲剧或者是喜剧，同任何一种艺术作品一样，应该是一个特殊的、自成一体的世界，就是说，它应该具有行动的统一，这种统一不是由外部形式，而是由作为作品基础的思想而产生的。”[1]

一个作家只有掌握了同真正的新“思想”和新的生活内容有机地相适应的革新的艺术形式，才能够“建立”一个为读者所熟悉、并感到亲近的艺术世界，读者就好像沉入到这个真实地反映现实的独特艺术世界里，并从而意识到只有这个艺术世界的创造者才能够建立起这样一座美妙的艺术大厦。

在苏联社会发展的现阶段，摆在社会主义现实主义面前的是形成新的艺术形式这一极为艰巨的任务。这种艺术形式要能够容纳、体现和表现出我国生活中从所未有的新的丰富多彩的内容，反映出那同人民一起成长的苏联人的全面发展、他们的创造性的劳动、个性的充分发展和集体主义感情的相互关系，以及他们的思想的力量。在这里很

[1] 《别林斯基全集》，俄文版，第3卷，第452页。

显然，艺术形式所概括的内容的范围、多面性以及它本身的丰富多彩，是可以用各种不同的艺术方法来达到的，但是，这些艺术方法，尽管它们有着不同的特点，在任何情况下，都是由生活本身以及生活的这些或者那些方面所提示出来的。

然而，为了使根据生活的要求而进行的革新艺术形式的探索取得丰硕的成果，就必须在古典艺术的经验中找到立脚点，否则，这种探索就不能标志世界文学向前发展的新阶段，它们也势必带上手工业式的特点。

当然应该创造性地、批判地去接受古典艺术的遗产，这是毫无疑问的。如果作家不顾生活和时代的要求，企图把自己的作品建立在模仿古典艺术标本的基础上，使自己作品的内容屈从旧的艺术形式，其结果只不过是形式主义的实验、牵强附会的模仿、暗淡无光的复制品。

在我们的时代，古典艺术的经验是属于进步文学的，而且首先是属于社会主义现实主义的。资产阶级的文学家们所加以诬蔑以及不得不加以诬蔑的不仅是社会主义现实主义，而且还包括古典遗产，因为古典遗产给社会主义现实主义作好了准备，因为在古典遗产里存在着正确、深刻并且全面地描绘生活的伟大传统，存在着描写丰富多彩的精神生活、人民性、强有力的思想的伟大传统。

坚决反对文学中主观主义倾向的歌德说道，他“自己身上就存在着……整个世界”[1]，巴尔扎克则宣称：“作家应该接近所有的现象，接近整个自然界。他必须在自己身上保存一面明晰的、能把现象集中起来的镜子，随着他的幻想，镜面就把世界反映了出来。”[2]

伟大的俄罗斯作家，从普希金起就创造出了一部真正俄罗斯的、俄罗斯人的艺术史，一部俄罗斯生活的百科全书。

古典遗产的社会分析的深刻性和强大的艺术力量（它的那些优秀传统，首先是现实主义的传统，正由社会主义现实主义加以创造性

---

[1] 艾克曼：《歌德谈话录》，苏联科学院出版社，莫斯科1934年，第220页。——原注。

[2] 《巴尔扎克论艺术》，苏联艺术出版社，1941年，第173页。——原注。

的发展）引起资产阶级批评和美学的恶毒的仇视。它们力图贬低这些传统，宣布它们已经成为时过境迁的东西，应该把它们束之高阁。

例如，法国文学家热里比尔·梅尔在文集《科学与文学》（一九五六年牛津版）里就说，巴尔扎克的缺点在于，他描绘了一些社会典型，因为在这位批评家看来，性格是在人的童年形成起来的，而社会典型性则根本就是不重要的东西。

我认为没有必要来说明，梅尔就是根据当代现代主义的标准来批评法国民族的这位天才的。

资产阶级文艺学力图割断古典遗产与产生它的人民和生活土壤的联系，力图把它变成文学的死板的东西，变成类似当今反现实主义文学所研究的东西。

著名的法国文艺学家阿道尔夫·斯汤达－彼得尔生在他的《俄国文学史》里就断言说，在《复活》里托尔斯泰是站在“尚未开化的野蛮人”的立场上的，他创造了好像与现实并没有什么共同点的“虚构的生活图画”。可见就是在今天，托尔斯泰所无情地真实地描绘出来的剥削者的社会，以及这个社会的制度和道德是多么地刺痛着这位资产阶级的思想家！

在我们看来，古典遗产是永远具有生命力的东西，还须要特别着重地指出的是，它还是真正现代的东西。

2

上面所说的那些一般原理正在为我国文学的经验所证实。这一点根据一部经过时间考验的社会主义现实主义作品——《春草国》和它的主人公磨古诺的形象——就可以看出来。

应该说，在我国的文学批评方面对这个形象的内容所作的分析，大部分都没有触及形象的艺术特点。人们通常总是这样来论述磨古诺，好像所评论的并不是诗人所塑造出来的、含有各种现实现象经过一番深刻的艺术概括的性格，而是一个社会的典型，或者甚至是在生活本身中所存在的单个的人。

例如，魏哈采夫就把特瓦尔朵夫斯基的这个主人公说成是“极

端的个人主义者”、一个“有着最落后意识”的农民（魏哈采夫：《亚历山大·特瓦尔朵夫斯基》，苏联作家出版社，一九五八年，第四七页）。

所以有必要把这种倾向的错误性指出来，是因为：如果遵照这样的倾向，那就不能得出关于这位苏联诗人的作品与古典遗产之间存在着的那些复杂联系的正确结论。

屠尔科夫在《诗人和他的批评》（《文学问题》，一九五八年第九期）一文中就正确地指出，“不能否认磨古诺真实地体现出了广大农民群众的思虑和动摇。这部长诗的主人公的‘与众不同’，正好就是反映了他们对于宗法小资产阶级制度的可能性的幻想。”（第一二六页）

但是，屠尔科夫却大大地夸大了诗人通过磨古诺这个形象所体现出来的社会内容的设想，这是由于他把磨古诺看成是一个“在历史的急剧的转折点上体现出千百万群众的主人公”（第一二七页）。由于这位批评家的重大的错误，就使得他不自觉地也冲淡了这个性格的真正的艺术特点。

在我看来，把磨古诺看成是紧接着“伟大转变的一年”之后的一个时期的整个千百万农民群众的体现，这是错误的。这个与众不同的人物所体现出来的仅仅是那个时期中农思潮的某些一定的方面。这是一种天真的、宗法制的，但也是农民的一种顽强的、热烈的对于幸福的幻想，是除了依然走那条长期走过的、自古以来就存在的老路之外，一时尚不知道还有别的道路的，但是却又逐渐意识到必须离开这条老路、走到前面去、走到一条新的道路上去的农民的幻想。

一般地说，在文学中全面地体现出这个或者那个阶级和“千百万群众”的形象，是并不多见的。就是连给自己提出了要描绘“整个罗斯”的任务的果戈理，也还是“从一个侧面”❶ 来描绘的。

即使是“从一个侧面”来体现强大的群众性的人民运动和思潮，也要求一些特别的塑造性格的艺术原则，这些原则却正好把群众的内心生活的一个方面突出地刻画出来，能够把它变成“创作的精华”，

---

❶ 《果戈理论文学》，苏联国立文学出版社，1952 年，第 56 页。——原注。

当然，即使是这样的一些特别的原则也并非是什么抽象的呆板公式，而是从各别的处理中提炼出来的，因为只有具有独创特色的作品才可能是真正的艺术发现。

正如民间创作的主人公——一种常见的与众不同的人——那样，虽然他们还带着某种程度的片面性，但是却恰恰能够最彻底、最完美地把这种或者那种思潮体现出来。顺便说一下，好像《在俄罗斯谁能快乐而自由》中的那些农民就是些与众不同的人物。

只有像呈现在我们面前的磨古诺这样与众不同的人物和幻想家才能如此有力、清新、直接而完整地把农民的内心世界的一个方面体现出来，以致把这个方面变成了形象的“核心”。要知道，他本人现在已经意识到从那驱使着他的这种幻想中演变出来的自己处境的特殊性了。

特瓦尔朵夫斯基不止一次地把磨古诺叫做与众不同的人，在他用下面的一段话来叙述自己的“个人请求”时，简直就很难用别的什么方式来描绘他：

“斯大林同志，
我尼基达·磨古诺请求你，
暂时留下我，
留下我的几亩地。

求你给大伙宣布宣布，
免得别人把我欺负，——
就说是在全国内
只留下这样一个与众不同的人……”

一种特殊的、某种程度的童话气氛笼罩着这位主人公和他的旅行。这种气氛造成了与潘菲洛夫的《磨刀石农庄》中的尼基塔·古里扬诺夫的旅行的自然而然的对比。其实，古里扬诺夫的旅行还仅仅是当时，即“被深深震动了的国家还不单单是驱使着他一个人”在各地游荡的时期（《磨刀石农庄》，第三部，第七节）的一件司空见

惯的事情。在古里扬诺夫的心目中春草国根本不是一个如磨古诺所想象的、首先是他自己一个人的避难的处所。古里扬诺夫只简单地认为，他应该找一个集体化的浪涛还不曾冲击到的角落。

大概，在散文作品里一般不可能存在磨古诺这样的人物。在诗歌里现实主义却有其特殊的规律。无论是那给涅克拉索夫笔下的农民以机会，让他们去寻求解决那使他们不胜苦恼的任务的小鸟，也无论是磨古诺毫不现实地所寻求的幸福的春草国，——这一切在诗歌作品里均无损于现实主义，然而，这在散文作品里除了童话体裁之外是不行的。然而涅克拉索夫和特瓦尔朵夫斯基的长诗却绝对不是童话作品，虽然它们在不同的程度上和形式上也存在着童话的和民间诗歌的色彩。

人们曾不止一次地指出，《在俄罗斯谁能快乐而自由》对于《春草国》的创作在传统上具有无可争论的意义。

但是即使这样，在我们看来，也还没有把主要的东西着重地指出来。

特瓦尔朵夫斯基的长诗之所以与《在俄罗斯谁能快乐而自由》接近和具有血缘关系，这是因为它继承并发扬了涅克拉索夫对俄罗斯文学的思想艺术的一个重要问题所作的典范的处理。这主题就是表现人民为幸福而进行的斗争，争取把生活和文化中美好的东西变成人民的财产。

这种处理在文学的发展中是有其根源的，这种处理方法就在于：从那些与民间诗歌创作所充分表现出来的理想之间的、复杂而又极其尖锐矛盾的相互关系，和冲突中来描绘改革时代现实的各个黑暗和残酷的方面。

人民生活中那些最黑暗、最残酷的方面，在《在俄罗斯谁能快乐而自由》中是这样描绘出来的，就是说，它们令人感到的只不过是生活的一个方面，而且还是为俄罗斯人民的精神成长中的美和潜在的力量的美所战胜的一个方面。这样的富于诗意的刻画和美在所谓"大胆的和谐"的民谣里表现得极其有力。它"在农民的心灵里引起焦灼不安的忧虑"。那个农妇所遭受到的丧失爱儿的可怕的痛苦（"由于老得糊涂的爷爷把她的季米杜什卡让猪仔给吃了"），跟那只

丧失了幼鸟的悲痛欲绝的雌鸟的诗意的形象是结合在一起的。从这首诗的气势和魄力方面，从那些童话般形象的美的方面，从那

……农民的一家大小
都听着
沦落异乡的人儿的倾诉衷肠

的紧张心情上，涅克拉索夫终于获得强烈的和饱经痛苦才获得的信念，他相信：

……对于俄罗斯人民
没有不可逾越的界线。
一条康庄大道摆在他们面前。

整个现实主义的生活图画在这首长诗里好像已经提到了民间诗歌和童话的意境的高度。在这里，那个年轻的学生、贫穷的乡村教堂下级职员的儿子的形象、未来的“人民的保护者”——革命家杜布罗斯克洛诺夫的形象，就是作为光明的未来的保证而表现出来的。同时与史诗的整个性质十分协调的他的思想也是通过民间诗歌的形式来表现的。涅克拉索夫把关于罗斯的一首著名的歌让格里沙[1]唱了出来。

这次农民旅行，是由于渴望在现实中去寻求这个折磨着人民的关于幸福生活问题的答案。这次旅行的动机显然使涅克拉索夫和特瓦尔朵夫斯基的这两部作品有了血缘上的关系。当然，涅克拉索夫的长诗，即这部富于诗意的“农民生活的史诗”（用这位伟大诗人自己的定义来说）的规模，是要广泛得多的。

但是，特瓦尔朵夫斯基这首长诗的革新的特点在什么地方呢？

跟《春草国》此较起来，一下就可以发现《在俄罗斯谁能快乐而自由》的内容与前者是根本不同的。如果说磨古诺相信能够在当前的实际中找到农民的幸福，那么在涅克拉索夫那里，对于他笔下的

[1] 格里沙是杜布罗斯克洛诺夫的名字。

农民来说，那种“打补丁的”、“伛偻的”“农民的幸福”在今天是并不存在的，至于格里沙·杜布罗斯克洛诺夫所歌唱的那种未来的“人民的幸福”，而且主要的是走向这种幸福的道路，对他们这些人说来，依然是茫然无知的。

因此，也就存在着艺术上的主要差别：与涅克拉索夫的长诗比较起来，《春草国》中的日常生活与美、与民间创作中的美和诗意的相互关系是不同的。

首先，在《春草国》里磨古诺的作用就不同于《在俄罗斯谁能快乐而自由》里的那七个农民。后者在基本上而且主要地仅仅是所发生的事件的证明人，但是，他们的感受与评价却有着极其深远的含义。磨古诺不仅仅只是一个“观察者”，而且还是长诗的主人公。他的命运本身就是这部作品的中心。这样就加强了作品的抒情的沉思的契机。

特瓦尔朵夫斯基的主人公的这种作用是同普通人的精神成长、同他个性的充分发展——社会主义现实主义的中心主题——的过程密切地联系在一起的。

尽管磨古诺是个那样直心眼的人，也无论那支配着他的天真的幻想的力量是那样的强大，但是，在他面前出现的那整幅生活图画，仍然教会了这个与众不同的人很多东西。诗人的思想和洞察心理的深度也正表现在这里。

难怪特瓦尔朵夫斯基问道：

他跋涉千里见识了许多，
究竟明白了什么？

如果说磨古诺还很难找到合适的语言来表达他所体验过的和他所反复思考过的：

尼基塔·磨古诺
瞧着这情况不知所措，

那么，他却已经知道了、思考了、明白了和解决了许多东西，因为在旅行期间在他面前展开来的人民的集体农庄的世界，以其美好的和富有诗意的各个方面使他感到亲切，——它原来就是他的故乡。磨古诺觉悟得较迟，但是他“也不冤：眼睛亮堂了，现在我目观千里，能察秋毫”。

在涅克拉索夫的长诗里，民间诗歌的力量虽然令人感到与农民阶级的生活有著有机的联系，但是，它首先表现为一种对未来幸福的预告和对这种幸福的焦灼的思念。

《春草国》也充满着民间创作的诗意的幻景，但是这种诗意的幻景由于与现实的根本的革命变革相吻合，所以，它也就进入了集体农庄农民的日常生活。

相反的是，这种不能实现的、没有生命力的幻想，却以它那表面的引诱力和魅力使磨古诺离开了这样的美。他一开始就落到了那个凶恶的、有着强烈复仇心的最终变为猖獗的富农世界。在这个世界里没有什么歌曲，而只有下流的歌谣和趣味性的小唱，可是后来，他又落到了一个贫穷的、荒芜的世界，这就是乞丐般的个体农民的村落——奥斯特洛沃夫村。在这里，那支古老的歌曲现在仅仅被当作是对已经过去的和消逝了的东西一种痛苦的提示。

可是从另一方面来看，当磨古诺发现自己是处在被恋歌和结婚歌曲的抒情的诗景，以及革命歌曲的强有力的激情笼罩着的、先进集体农庄生活的愉快的气氛中的时候，他的放弃寻找那毫无结果的春草国的必然的决心也就坚强起来了，这并不是偶然的。

一种向往故乡和真正生活，以及那朝气蓬勃地向前发展、向幸福迈进的（连田地上空的电线也在歌唱幸福）苏维埃国家今天的崇高美丽的感情，紧紧地抓住了磨古诺的心灵。

比一切都亲爱的故乡啊，
万里迢迢远在天边，
一声熟悉的鹤唳，忽然间
惹起了对故乡的怀念。

清新的晨风从果园里
吹来了一阵阵苹果香，
公鸡报晓的啼声
也像自己院里的一样。

也是炊烟，也是晨光，
也是亲爱的泥土芬芳。
只是那喷吐欲出的太阳
不知怎的好像是丢错了方向……

正是这些生活的速写跟民间创作的美和内心探索的动人的意境交织在一起，就使得特瓦尔朵夫斯基在出色的艺术处理上更加接近高尔基。现在就来谈谈这个问题。

首先，在高尔基的创作里，特别是在他的自传性的三部曲里，我们就看见这样的一个人，在他的内心世界里先进思想的探索是与对表现人民群众的美好期望和力量的民间艺术的美的深刻的感受，不可分离地结合在一起的。高尔基自传性作品的主人公在战胜并破坏他周围生活的那种“肮脏的丑事”的过程中，就领会了民间艺术的美，掌握了进步的思想。

所以，绝不能把《春草国》中所接受的古典遗产归结为只是继承了《在俄罗斯谁能快乐而自由》的传统。总之，在每一部杰出的苏联文学作品里得到发展的那些传统，在范围上是异常广泛的，所以，研究者的任务并不是要对它们作某种单纯的计数上的综合。

在这种场合我们的目的首先是：着重指出社会主义现实主义作家对过去伟大作家所已经找到的出色的艺术处理，以及对他们的发现而作出的创造性的发展所具有的意义。

我认为，根据这样的观点可以说，磨古诺这个形象身上的那些继承传统的线可以牵到很久以前的文学上去，可以牵到比涅克拉索夫的诗离我们还要久远得多的文学上去。我想在这里指出的是这样一些古典人物形象，如堂·吉诃德和桑科－潘扎，看来，这也许会令人感到有些突然，而且还会引起争论。

但是，必须首先回答这样一个问题，为什么在绝然不同的异稿里，在喜剧和悲剧的特点的千差万别里，这些常常把内心的体验和外部的面貌改变得简直难以分辨的性格，在世界艺术的发展中（这里我们不妨提一下陀思妥耶夫斯基笔下的梅思金[1]公爵和谢德林的《外省人日记》[2] 中的那个外省人），却不断地得到响应，而且还帮助后来的作家们创造出浸透着现实的迫切利害关系的人物形象。

为什么会发生这样的事情呢？这是因为在堂·吉诃德身上，在他与那忠实的桑科－潘扎的对比中，体现了这样两种事物的冲突：一方面是十足的空想，但又是正大、崇高的憧憬，另方面是温和的求实精神及其所固有的明智精神、狭隘性。这一体现就其丰富的程度和表现力来说，在当时都是很了不起的。

这种古典艺术的发现竟是这样的正确、有效、锐利和包罗万象，以至于简直不仅能够容纳一定时代的具体历史内容，而且还能容纳这种内容在后来由于思想艺术上的斗争的剧变而发生的历史变化，这种内容就是前面所指出的冲突。在塞万提斯的主人公的“二重唱”中所找到的现实生活的各个方面对比的原则已经得到了不断的发展、演变，而且它们还获得了愈来愈新的具体的历史材料。

大家都知道，法捷耶夫曾根据描写尼基塔·古里扬诺夫寻找那没有集体农庄的地方这个情节，说明了这样一个很有意义的思想：在这个基础上就能够创造出一部对苏联的现实作广泛观察的旅行记的长篇小说。法捷耶夫在提到塞万提斯那部杰出作品的同时，指出“假定的因素（如通过堂·吉诃德的冒险）”[3] 是可以带到这样的长篇小说里来的。

特瓦尔朵夫斯基自己也这样承认道：“我是在法捷耶夫的‘暗示’的直接影响下写出这部长诗来的。”[4]

令人感到非常有意思的，倒不是《磨刀石农庄》的这样一个情

[1] 《白痴》的主人公。

[2] 即《一个在彼得堡的外省人的日记》。

[3] 法捷耶夫：《三十年间》，苏联作家出版社，1957 年，第 117 页。——原注。

[4] 引自魏哈采夫的《亚历山大·特瓦尔朵夫斯基》一书，苏联作家出版社，1958 年，第 36 页。——原注。

节，而是在法捷耶夫的思想启示下，这位诗人把自己的记忆和思想中已存在着的、与农村生活的变革相联系的形象和考虑加以发展和固定下来了。

所以，这根本没有什么值得惊异的地方。法捷耶夫所提示给特瓦尔朵夫斯基的正是基于这样一个出发点，它使他对那激动着他的题材进行具体的与潘菲洛夫不同的艺术处理。

在某种意义上可以这样说，在磨古诺（但是，这也只不过是对这个多面性的形象作一个方面的和假设的说明而已）身上，集中地表现了堂·吉诃德的那种幻想精神是与桑科-潘扎那种清醒的目的结合在一起的。这是因为特瓦尔朵夫斯基的主人公是生活和行动在建设社会主义的世界里的。所以，这样的结合——它把这两种因素改变得几乎分辨不出来——就使得磨古诺免于陷入被抛掷在过去时代的那种徒劳无益的幻想里，也使他摆脱了那种浸透着健全理性的实践精神的局限性，从而也就说明了磨古诺内心生活的那种意气风发和丰富多彩的情景。

建设社会主义的时代本身也给特瓦尔朵夫斯基暗示了现实和磨古诺的幻想之间矛盾的新的、而且是富于诗意的艺术处理。后者正试图在现实生活中去实现自己的理想。

在谈到《春草国》中特瓦尔朵夫斯基的革新、谈到他真正创造性地继承古典传统时，我还想借此提出这样一个问题。这部长诗的戏剧性是不是十分深刻呢？磨古诺意识中的转折点、充满他的幻想的并使幻想改变方向的新内容，难道这一切不应该引起他的全部感情和思想上的紧张和不安、惊慌和激动吗（好像只能从这些当中才会产生出他对世界的新的态度）？

长诗最后的那种笼罩着磨古诺情绪的低沉的忧郁，以及甚至对命运的那种与众不同的顺从的状态，是不是完全正确呢？

绝不能这样说：对磨古诺形象的这种处理没有任何根据，要知道忠实于幻想的本身对他来说就是逃避尖锐的生活冲突的企图。其实，他的性格中并非没有软弱和优柔寡断的地方。但是同时在这种对幻想的忠实中却正包含有深刻的彻底性。磨古诺在作出了这样的决定后，就已经准备要坚持到底了。

要知道，他对那种“隐秘的思念”是“感到有点惊异的”，而这种思念把他的心燃烧了起来，正好似那大胆的歌谣以“烈火般的忧思”把涅克拉索夫笔下的农民的心燃烧起来了一样。也正是由于这样的思念才使他又回到自己故乡的集体农庄，启发了他的觉悟，并且迫使他寻找新的道路。当他看到了“万里迢迢远在天边”的故乡的情景，当他的思想活动得最厉害的时候，这样的思想却应该使这个人得到改变。但是，诗人却在这紧急的转折关头，吝啬自己的笔墨去揭示主人公的内心世界。从这里使我想起，虽然堂·吉诃德在作者的意图里是一个讽刺的和喜剧性的形象，可是，在塞万提斯的笔下，就连这个形象也先天具有着深刻的悲剧性的成分，所以，全世界的艺术都有悲剧性的堂·吉诃德式的人物（例如，在多米埃❶、赫尔岑和切尔卡索夫❷的解释中）。

我认为，根据这个例子就可以作出具有比较普遍意义的结论来。

费定在苏联作家协会莫斯科分会的理事会会议上所作的关于批评问题的发言中，就号召大家要为“描写的技巧”而进行斗争，而这种技巧就不可能不依据世界艺术的经验。因为这种经验，用高尔基的话来说（见《论文学的技巧》），创造出了对人进行“观察与比较研究”的经典性的方法和手段。

发扬艺术认识的这些方法与手段，使其符合我们现代的要求，这就意味着要提高艺术技巧，掌握古典艺术的遗产，革新地发扬它的传统。

苏联文学通过它的优秀的代表人物正革新地解决着生活所提出来的、为过去的艺术发展所准备好了的美学任务。在我们的时代，只有社会主义现实主义的方法才能正确地解决这样的任务。

但是，也不应该认为，创造性的继承就是从书本上，或者以狭隘的实践态度来对待古典作品。

在作家的意识中，在艺术家的“连锁的记忆”（黑格尔语）里，

---

❶ 奥诺尔·多米埃（1808—1879），法国写生画家和石版画家，十九世纪西欧艺术方面最著名的现实主义者之一。

❷ 切尔卡索夫（1903—），苏联名演员，曾主演《堂·吉诃德》。

生活的印象经常是错综复杂地同过去文学的伟大代表们的作品所创造的某些形象、情节和情绪联系在一起的，同它们结成一个整体，长出新的幼芽……

有时候把“模仿”古典传统同简单化地“排斥”传统对立起来，这也未必是合理的。实际上，创造性地继承古典传统是同把它的这些或那些方面批判地加以扬弃分不开的；“挑选”传统的本身就包含了革新者对那些不关紧要的或者不能接受的某些方面的“排斥”，继承与革新的辩证法也就在这里，进步作家的片面的“排斥”是由那些和他敌对的艺术倾向引起来的。这些艺术倾向在绝大多数场合下都具有模仿的反动性质，而根本没有古典艺术的进步性质。对一个作家主观宣扬的他对某种古典传统所持的非常敌视的态度，表示无条件的相信，是一种轻率。例如，不能把马雅可夫斯基对普希金的传统的态度归结为这样的冲突，尽管这位伟大的苏联诗人曾发表过——尤其是在早期——一些宣言。

在任何情况下，也不能把所有这些最复杂的联系和关系归结为干巴巴的公式，归结为某种忠实于古典传统的处方，也不能归结为革新的处方。如果把社会主义现实主义的具有最深刻内容的定义看成是学校里的某种作文指导，那也是错误的。

每个作家在自己创作发展的过程中是根据自己的方式来形成和获得这个方法的，而这里所说的继承和革新的统一也就是他掌握这个方法的最重要的准绳之一。

诚然，也有一些作家，——这一点阿尼西莫夫在现实主义讨论会上的发言中已经指出来了，——即使经过最仔细的寻找，在他们的作品里也不能发现任何一点同某一传统相联系的迹象，但是，这不是因为在革新的综合体中，传统就被“取消”了，而只是因为，这样的作家在真正的文学修养方面，还完全是一个黄毛丫头。如果用谢德林的话来说，即使最熟练的、完全真实的描写，对这个或者那个人物的外部和内部的特性的详尽罗列、对衣着装束和家庭生活平铺直叙的描绘、对言行作照相式的复制，无论如何也还不能构成文学作品。

3

现在，我试图来说明社会主义现实主义的革新，在说明这个问题的时候，我的注意力只是集中在问题的一个方面，在我看来是多方面发展中的一个极为重要的方面，即关于俄罗斯文学中强有力的、完整的和富于创造性的成长着的人民性格的问题。

在这个领域里，生活上的发现、处理和艺术上的发现、处理的密切联系，在高尔基的创作里特别鲜明地表现了出来。

社会主义现实主义的奠基人力图通过生活的丰富多彩和它的前进运动来教育人民，使人民能够感到、理解到生活并且英勇地创造生活。

高尔基在《克里姆·萨木金的一生》里，通过库图佐夫说出这样一句被列宁加以肯定的话："必须把工人、知识分子培养成革命大师和艺术家。"

社会主义革命和生活中的这些大师和艺术家，是具有丰富个性的人（只有真正的大师和艺术家才可能成为这样的人!），他们都和自己的民族、和人民群众联系在一起，并且受着人类进步思想的鼓舞。高尔基就是为这样的人而进行斗争的。

当然，这个目的并不是根据抽象的、脱离现实的要求和设想而产生出来的什么臆测性的东西。

这是根据最深刻的对现实生活的艺术认识来培养民族性格和塑造俄罗斯人的灵魂的最具体的任务。

还在一八九九年，高尔基在给列宁的信中写道："我……是相信性格的民族性的……但是，我也看到，人的发展有的时候不是正常的——我们的理智得到了发展，可是感情却受到了忽视。我认为，这对于我们是有害的。必须使理智和本能和谐地融合起来，只有到那个时候，我觉得我们所有的人，以及我们周围的一切才会变得更鲜明、更明亮和更愉快。我相信，这是可能的。"（《高尔基三十卷集》，第二八卷，第一〇〇、一〇一页）

不难看出，这种思想和这样的愿望得到了不断的发展和不断的丰

富，并且在现实本身，在布尔什维克党所领导的革命无产阶级的斗争中，在人民群众的历史积极性的成长中，找到了愈来愈牢固的立脚点，这种思想和这样的愿望在高尔基的全部创作中通过巨大的、甚至无限广阔的人类性格的画廊呈现在我们面前。

这些人的冲突，他们切身的精神体验、感情和思想的对比，归根结底是他们对待俄国和革命命运的态度，从各种不同的角度阐明了具有全世界历史意义的民族性格的重大问题。

关于高尔基所塑造的典型性格、关于"革命艺术家"、关于在政治上刚刚觉悟的从人民中间来的人、关于那些"冷淡者"和"安慰者"、关于那些自我陶醉，自欺欺人的人们、关于那些同人民和人类生活有着虽然不是经常都很显著，但却有着牢固的联系的文化大师、关于那些残忍的和冷酷无情的资本主义吸血鬼、关于那些陷在自己事业和利益旋涡里的聪明的和有才能的资产者、关于那些能从这种生活中"冲出来"的人们、关于那些旧俄的残暴的、恶毒的保卫者和他们的喽啰、关于高尔基的这种通过独特的个性加以具体化的创造典型方法，已经写出不少东西，但是对于它们进行综合研究也还有待于将来。

现在我把我认为是高尔基对这种俄罗斯生活，以及他所创造的巨大世界的理解中最重要的一点指出来。

这就是高尔基对强有力的人民性格、人民激情的信念，这就是对人民生活的自发的激流的信任，特别是在俄罗斯历史上的紧要关头，这就是对被"残酷的生活"所磨炼的、来自人民的人在生理上和心理上的健康的深邃的内在感觉，这就是对他们能创造性地投入本民族历史生活中去的那种能力的感觉。

《控诉》中的那个士兵——诺甫戈罗德人的形象就是这样。通过这个形象的深沉的绝望和他对自己命运的忍受和顺从，表现出一种巨大的道德力量和一种几乎还没有得到发挥的创造生活的能力。这就是强有力的人民性格。

或者，让我们回忆一下短篇小说《出走》中的那个"快乐的罗斯"吧，这是一个幅员辽阔的、富有人生乐趣的、几乎是神话一般的罗斯，是一个与《斯捷潘·拉辛波斯远征归来》有某些相像的罗

斯……我们还可以引证《走江湖的人》和《女人》……

对于理解高尔基对世界的感觉的这些方面来说，一九〇五年八月召开的农民代表大会给他留下的印象是非常值得注意的："由于那惊人的力量以及那一下就站到正确道路上去的半清醒的意识，就给人一种出乎意料的、令人惊异的印象。"（《高尔基三十卷集》，第二八卷，第三八二页）

但是，高尔基对于既有损于自己又有损于别人的人、对盲目地屈从黑暗的反动势力和具有本能地惧怕旧事物的习惯的人，却是无情的。可是，当谈到从人民中间来的那些人的时候，以及在描绘他们的时候，高尔基却几乎永远都能把那些内心的运动辨别出来。这些内心的运动就是他们性格的其他方面的证明，就是他们身上所成长起来的东西的证明。也是在一九〇五年，高尔基写信给莫·西瓦切夫说："必须相信人，相信人们会成长起来，会变得愈来愈好。"（《高尔基三十卷集》，第二八卷，第三七八页）

高尔基的全部创作都贯穿着这种对强有力的人民性格的信念，这种信念自然而然地使他成为列宁的一个亲密朋友。我们不妨引证一下《给同志们的信》这篇文章（一九一七年十月），尽管这篇文章（更确切些说，这篇文章的后记）的锋芒是针对《新生活报》中"那些可鄙的没有气节人物"的。高尔基当时曾和这些人共过事，他一度也曾改变了自己对人民群众的革命创造力的信念。

列宁在这里把人民的性格同那些反对起义的知识分子政治家的"可鄙的没有气节"，作了一番对比。

这批"没有气节的人"在十月革命前的日子里，企图用人民的情绪来证明他们在起义面前所表现的恐惧是正确的。列宁在揭露这些人的时候写道："…… 自觉的、坚定不移的、战斗到底的决心，这是一方面。另一方面需要广大群众高昂的拚命的情绪，使他们感到，现在用不彻底的办法是无济于事了，要'影响'是影响不了的，如果布尔什维克不善于在决战中领导饥民，那么他们'甚至会采取无政府主义行动，捣毁一切、粉碎一切'。"

"革命的发展既会使工人也会使农民真正作到这一点，即把觉悟者从经验中锻炼出来的高昂的斗志和广大群众对同盟歇业者、对资本

家的那些近乎拚命的仇恨情绪结合起来。”[1]

在驳斥黑帮报刊所大量宣扬的这种论据时，列宁这样问道：“被饥荒和连年的战争折磨得痛苦不堪的民众‘抓住’黑帮的毒品，这有什么奇怪呢？难道可以设想，在资本主义社会崩溃的前夕，被压迫的群众能没有绝望情绪吗？群众（其中有不少愚昧无知的人）的绝望能不表现在各种毒品的畅销上吗？

“有人在讲到群众情绪的时候，把自己个人的毫无气节推到群众身上，他们采取的是无可救药的立场。群众有自觉地等待的，也有不自觉地甘心陷入绝望的，但是被压迫的和挨饿的群众决不是毫无气节的。”[2]

列宁的这些话就有助于我们正确地理解高尔基创作中的许多东西。

社会主义现实主义的奠基人相信强有力的人民性格，相信从人民中间来的人们一定会前进，会达到具有明确思想的社会主义的自觉。不能把高尔基的这种信念和他对知识分子的态度对立起来。当高尔基看到的不是“可鄙的没有气节”，而是那能够用自己的知识、思想和智慧来丰富生活和人们的创造性的个性的时候，他就塑造出诗意般的形象。这样的形象揭示了艺术家的深邃的、细腻的精神生活，即一种来自人民中间，或者在人民中间寻找支柱的生活。

苏联的现实丰富了并且加强了高尔基对强有力的人民性格的信念。这位高瞻远瞩的伟大作家已经感到和理解到，在社会主义国家人民群众身上所形成的那种强有力的人民性格所固有的一些新的特点。高尔基在一九三六年给弗·伊凡诺夫的信里，谈到先进工人、斯达汉诺夫工作者，以及他们的感性认识时这样写道：“在思想上，也就是在思想的逻辑力量上，他们还没有组织起来，可是，在他们对待现实、对待生活的态度上，他们却是另一种人，他们有另一种对世界的感觉，——他们所感觉到的世界，是无数的、极不相同的真实。这些现实是他们的力量创造出来的。因此，他们有最合法的权利把他们所

[1] 《列宁全集》，第26卷，第190页，人民出版社。
[2] 同上，第192页，人民出版社。

生活的世界称为自己的世界。他们对世界的感觉，就是在理性上理解世界之前所产生的那种激情。当然，事情的逻辑会使他们去掌握那作为事情基础的思想逻辑。”（《谈文学的书信》，第五〇四页）

高尔基看到了，从积极的、创造性的、主人翁地对待生活的态度里，从“感性认识”里，从那同进步的社会实践相联系的全部感情里，产生出的鲜明的思想、“对世界的理性的理解”，也就是先进的科学观点。高尔基从我们工人阶级身上看到了，他在创作《人》这首诗之前三十多年来所梦寐以求的东西，已经变成了事实，——感情和思想融化成“一股熊熊的、富有创造性的火焰”。

还有必要把高尔基所理解强有力的富于创造性的人民性格的那种特点着重指出来，因为在我国的文艺学里，有人正用一些极其温和的和暧昧的定理来偷换这种鲜明的特点。

而上面所提到的不久前发表出来的彼得罗夫的文章，甚至就企图把高尔基对人民性格的看法说成是与这种特点其实是根本对立的东西（至少在我看来是如此）。

在彼得罗夫看来，“……社会主义现实主义的特征就在于，承认理智和觉悟是取决于阶级存在的人的内心世界的指导原则。这一点在高尔基描绘人的方法中就表现得非常突出。无论他笔下的人物是处于什么样的发展阶段，高尔基首先注意的就是他们的觉悟水平，以及他们内心生活的特点。思想的发展过程及理智与其相对立的偏见，尤其是本能的斗争（重点是我加的。——艾），——这才是在人的内心世界里最最吸引高尔基注意的东西。”

在高尔基看来，精神的成长归根结蒂表现为：自觉的思想主宰着人的全部感情，并把人鼓舞起来。可是在彼得罗夫的解释里，强有力的人民性格的形成与发展的这一复杂过程却被归结为一个唯理论的公式，虽然，我们的这位作者作了一些保留，可还是提到了“唯理主义的危害性”。

彼得罗夫就站在那个公式的“高度”，把理智和思想看成是一种与“本能”绝然相对立的东西。他把“本能”看成是一种较之偏见还要落后的东西。

不难理解，上述的一切正好证明，这种唯理主义的态度跟列宁和

高尔基永远都是格格不入的。

列宁在其著名的著作《怎么办?》中指示道："本能性也就是社会主义者所应当予以帮助的那种不觉悟性（自发性）……"他并且指出，"'自发的成分'实质上正是自觉性的萌芽状态。"列宁是辩证地看待自发性和本能性的，并且还明确地将其内在的矛盾区分出来，所以，列宁又这样写道："人们常常说：工人阶级自发地倾向于社会主义。在下述意义上说，这是完全正确的，就是社会主义理论比其他一切理论都更深刻更正确地确定工人阶级受苦受难的原因，因此工人也就容易领会这个理论，同时，其条件是这个理论本身不屈服于自发性，而能使自发性受它支配。一般说来，这是不言而喻的道理，可是《工人事业》杂志恰恰忘记和曲解了这个不言而喻的道理。工人阶级自发地倾向于社会主义，然而最流行的（而且时时刻刻以各种形式复活起来的）资产阶级思想体系，却自发地而又厉害地迫使工人接受它。"❶

对于高尔基来说，他的特点根本不在于简单地使理智和思想与本能性和自发性机械地对立起来，而在于他深刻地观察到，整个丰富的人民的历史创造、人民的热情，以及在劳动和社会斗争中锻炼出来的全部感情和本能才是先进思想的最肥沃的土壤。

社会主义现实主义的奠基人表明，对剥削的反抗和对创造性生活的强烈渴望是怎样从被压迫的劳动者的本能的心愿的深处，在其与敌对的倾向的内部斗争中成长起来的。在痛苦中、在尖锐的矛盾里"残酷生活中的人"就倾向于先进思想。而那被带到人民意识中去的这种思想就在这里火焰燎绕地、熊熊地燃烧起来，从而克服了自发性，并且把守旧的、敌对的东西都化为灰烬。

至于彼得罗夫所推荐的公式却极力对高尔基创作本身所具有的特点加以轻视，即轻视高尔基的创作对于在复杂的、多面的和矛盾的过程中个性成长与发展的深刻的理解和描绘。

这个公式不能说明高尔基所描绘、所塑造的人物的极为丰富多彩的精神生活，而且，这个公式还会导致对所谓"无冲突论"的肯定，以及掩盖我们时代思想斗争的全部尖锐与复杂的性质。

---

❶ 《列宁全集》，第5卷，第356、342、354页，人民出版社。

如同我们已经看到的，由于彼得罗夫轻视古典现实主义中所具备的对人的丰富多彩的内心生活的描绘，由于把高尔基对人的看法加以唯理主义的公式化，所以，自然而然地他就企图用这样的观点来对待社会主义现实主义的后来的发展。而且，也最大程度地表明了他对“无冲突论”的原因和性质的理解。彼得罗夫一开始就这样指出：理论的“发展与否定的影响常常是同纯粹主观的原因和情况联系在一起的，即与个人迷信的影响、与某些批评家和作家在理论上和艺术实践上的错误联系在一起的”。这样一来，就把这一有趣过程中纯粹主观的作用诿之于个人迷信及其所产生的后果。后来，我们所研究的这篇文章的作者就根据他的观点来确定形成这一理论的真正客观的一些原因：“无冲突的现象是作为我国对立的阶级关系的消灭在艺术和文学中的反映之一，而客观地产生出来的。”这样，把无冲突论以及无冲突的现象本身，即把粉饰现实、掩饰矛盾和困难，看成是一种“成长过程中的疾病”，看成是某种客观的不可避免的、甚至有益的东西，也就没有什么令人奇怪的了。

不妨提醒一下彼得罗夫，要是按照这样的逻辑，漠不关心、毫无警惕精神、自由主义，以及例如类似这样的一些“品质”，那就都应该承认是不可避免的，而且主要还是由于不存在对抗性矛盾而客观地产生出来的“成长过程中的疾病”了。但是，可不可以这样问一下：这种分析方法是马克思列宁主义的呢或是客观主义的呢?

根据彼得罗夫那篇文章就可以判断，他对“无冲突论”采取了这种宽容态度，显然是从这样一个概念产生出来的：现代苏联社会所固有的非对抗性的矛盾不是尖锐的、激烈的矛盾，这些矛盾根本不会引起苏联人的痛苦的、折磨人的、更何况是悲惨的感受。只有这样才可能说明彼得罗夫在文章中对无冲突现象所作的肯定的论断。

我们只消举出列昂诺夫的《俄罗斯森林》、波列伏依的《大后方》、特罗耶波尔斯基的《副博士》这样一些作品就可以说明，这种非对抗性的矛盾都可以成为苏联人的非常尖锐和非常重大的矛盾。生活和文学表明，为了及时解决这些矛盾，需要作很大的努力，需要刚毅的精神、敏锐的眼光和精力。

我国文学对于人民的共产主义教育的伟大意义首先就在于，真实

地描绘在现实环境中我国人民走向未来的英勇的成长过程、新人的形成过程。难怪高尔基那么坚持要以“通向未来”的观点来描绘现在。与此相对立的一方面是一种诬蔑，它实质上否认这种新人的形成和发展。（否认社会主义现实主义的革新特点并把社会主义现实主义归结为批判的现实主义，形形色色修正主义者之所以支持这种诬蔑并非偶然的。）另一方面就是对现实的粉饰，这种粉饰就其本质来说是能削弱苏联人的思想上的严格性和他们的精力与意志的，因而也是阻碍他们的成长的。

描绘苏联人的任务在目前是一项特别困难、重大和庄严的任务，这是因为苏联人的成长、个性的发展在我们的时代达到了新的、前所未有的高度。

在庆祝保加利亚共产党第七次代表大会闭幕在索菲亚举行的群众大会上，赫鲁晓夫同志说道：

“如果说在从前理解社会发展的革命理论的，仅仅还是从事理论问题研究的特定的集团，那么现在，在具体的社会主义的条件下，这样的理论就已经成为广泛的人民群众的财产了。献身于最崇高的事业——建设共产主义的社会主义社会的劳动群众，已经成为这个理论的创造者和在实践及理论思想的发展中论证这个理论的参加者了，马克思列宁主义的理论已经同共产主义建设的实践融合在一起了。”（《真理报》，一九五八年六月八日）

如此丰富多彩的人民生活就给文学提出了新的艺术任务。这样的任务要求用还不曾有过的绚丽的光彩来描绘完全的人、他的全面的成长和精神生活。在这样的生活里共产主义建设的实际劳动经验已经同先进思想的探索不可分割地结合在一起了。

要知道，高尔基在艺术地认识及教育不断成长起来的俄罗斯人的同时，他作为一位匠师、一个作家，经常总是走在前面的。《俄罗斯漫游记》、自传性的三部曲、给托尔斯泰和列宁所作的天才的写照，——这些都是伟大的艺术发现，甚至和《母亲》比较起来还向前迈进了一步。

这一发展的根本倾向就在于：强有力的、富于创造性的、完整的人民性格的形象总是不断地在深刻化，变得愈加复杂和丰富、愈来愈

个性化和愈来愈传神。

可不可以这样说，性格的完整性和复杂性的概念总是相互排斥的。当然不能这样说。这种被高尔基认为是“人的完美”（《高尔基三十卷集》，第二八卷，第四四三页）的“内在的完整性”，并不是命运或者大自然所赐予的礼物。

总之，绝对不能把完整性归结为那种“完美的”明晰性，马雅可夫斯基曾正确地把这种明晰性称之为最大的愚蠢。高尔基所指的那种真正的完整性是最复杂的、充满戏剧性的内在的过程和掌握现实的结晶。这样的完整性就是，在克服一切内在和外在的阻碍和矛盾的过程中，能够不知疲倦地前进、不断地成长、经常以自己的创造来丰富生活，并且投身到生活的暴风雨般的和复杂的运动中去，理解这一运动以及为这样的运动而感到高兴。

大概，在艺术的深刻性方面，像这种完整性的最优秀的一个典范，要算高尔基的自传性的形象了。

可不可以这样说，像这种性格的问题仅仅是指内容的问题，它并不要求新的艺术处理。当然不可以。首先在艺术中内容总是通过艺术形式来表现的，而艺术形式本身就是有内容的。

把所谈的这种性格体现出来，就得要求许多新的美学的处理。而这些美学的处理在很多方面正好就是社会主义现实主义的革新。当然，在这方面这已经是被历史所准备好了的。

现在，略为谈谈艺术探索的一些最重要的倾向，即从上述观点来看是最本质的一些倾向。

为了真实地反映现实、人民群众在精神上的成长、个性的全面发展，就必须表明，先进思想是怎样从全部社会实践中、从来自人民的人的全部生活经验中产生出来的，以及先进思想又是怎样以人民的激情、人民的精力和他们那全部沸腾到顶点的感情为依归的。

十九世纪的伟大的现实主义者们从来自人民的人的身上，找到了道德的力量、才能、智慧、理智和幽默。但是，即使像屠格涅夫拿来与彼得大帝作比较的霍尔❶，他的天生的智慧，也要求与研究先进思

❶ 即屠格涅夫的《猎人笔记》里的《霍尔与卡里内奇》中的主人公之一。

想发展所完全不同的一些艺术表现方法。

艺术任务的复杂性就在于思想发展的图画——细腻、精确的图画——同热情洋溢、感情冲动的画面相结合，当然，尽管在生动的艺术实践中，统一的艺术创造的精神世界的这两条不同的界线总是密切地结合在一起的。

为了体现这种内在的内容，就必须去寻找这样的文字：它们保存着人民感情和人民语言的全部清新、率直和独创的性质，同时又能以真正独特的形式把政治兴趣和先进思想表现出来。

下面这个例子也许会更好地说明这种艺术任务的困难。当然，就是十九世纪的现实主义者们也是把这个或者那个人所蕴藏的智慧和他的全部感情联系在一起来描绘的。托尔斯泰在他的一些关于《战争与和平》的札记里，在说明那部史诗小说的一些未来的人物的时候，他用了这样一些小标题，如，“社会的”、“爱情的”、“诗意的”、“智慧的”。但是，在谈到“智慧的”时候，这位作家多半指的是这个人的文化水平、涵养、态度和风格。例如，这个人“非常聪明。受过教育。博览群书……”。或者，“通情达理，具有为获得成就所需要的教育。数学。筑城学。”（《托尔斯泰全集》，第十三卷，第十六页）

可是，要知道，这里所指的还只是同一个贵族社会里的和具有同样贵族文化的人。然而我们不妨设想一下，如果托尔斯泰所面临着的任务是：把猎手达尼尔这样性格的思想上和政治觉悟上的成长，以及他那种强烈的狩猎激情和在那个著名的打猎场面中非常鲜明地表现出来的狂热气概表达出来，情况会怎样是可以想象得到的。如果把从人民中间来的很多鲜明的、独特的人物的形象都塑造出来，那么，任务就更加复杂了，因为这就提出一个这样的问题：体现人民群众精神、理智和思想生活的整个独特的世界。可是，在高尔基以前的十九世纪的文学里，所表现出来的只是这个世界的一些个别的方面（也许，在乌斯宾斯基的作品里，这个世界表现得最为广阔。《俄罗斯漫游记》的作者在那些在对待生活态度方面曾给他极大影响的作家当中，指出了乌斯宾斯基，但是，即使在乌斯宾斯基的作品里，鲜明的个性在大部分场合下都是在一瞬间闪现出来的，并且随即就消失了）。

由于人民群众历史积极性的空前高涨，就导致了对这样一个困难的艺术任务的解决，例如，再现人民的理智的思想世界；体现从人民中来的人的意识和自己祖国的命运、历史、时代的社会实践的联系，以及通过文字、通过主人公的语言把这些联系反映出来。

为了和那拥有许多历史事件的整个庞大的世界“建立”复杂的联系，另一方面，就要求和“生活习俗”进行独特的艺术的“清算”，就要求善于用这些或那些方法来战胜作为腐朽的停滞现象和因循守旧表现的生活习俗（我们不妨回忆一下高尔基的那篇辛辣的特写《生活习俗》），就要求通过它把历史对生活习俗的胜利表现出来。

所以归根结蒂，人要是愈独特、完整，人的精神生活和理智生活要是愈复杂，那么，要塑造他的优美的形象也就愈是诱人、愈是难于塑造而越富于艺术成果。这样的形象能通过外部现象鲜明地、客观地、令人绝对信服地把内在的东西反映出来。

在研究这个关于强有力的、完整的、创造性地成长起来的人民性格的问题的时候，我们把注意力完全集中在高尔基对这个问题的处理上，因为高尔基在处理这个问题上所表现出来的自觉的革新的鲜明目的性和艺术上撼人的力量是前所未见的，而且在某些方面，到现在为止仍然是无与伦比的。

但是，也不难看出，高尔基在这方面回答了过去艺术的整个发展所提出来的问题。可是，去探究这些相应的联系却会大大越出本报告的范围，因为这样一来，就意味着要对十九世纪俄罗斯文学的全部发展作一番观察。

普希金在差别非常鲜明的性格身上，就发现了并且培养了一些极其珍贵的特点。这些特点差不多经过了一个世纪才被融合在一起，才被天衣无缝地结合在一起。这就是塔吉雅娜（“连自己都不了解她是这么彻底的俄罗斯人”），她有着尚未觉醒的人民性（后来，托尔斯泰就把这样的品质赋予了纳塔莎·罗斯托娃）和完整性。而她在心灵上获得的不断成长，是由于机敏的智慧在书本上发现了一个“另外的世界”；这就是在抒情诗和《叶甫盖尼·奥涅金》中呈现出来的、为丰富的生活所陶醉的诗人自己的形象。他不仅被果戈理正确地看成是一个天才的艺术家，而且还被看成是一个未来的俄罗斯人；而

那个对人民的压迫者怀着深沉的仇恨的、经历过悲剧性斗争和具有人民的智慧和幽默气质的普加乔夫，也是这样。

可以说，整个十九世纪俄罗斯文学描绘了并且创造了人民性格，同时，俄罗斯文学还对人民性格的各个不同的方面进行了研究与培养，只是在后来，人民性格的这些不同的方面才在《俄罗斯漫游记》的作者的创作中首先得到了空前丰富多彩的综合与发展。然而，在另一方面，高尔基所刻画的形象不仅深入到我们的现在，而且还要深入到“共产主义的遥远的未来”。自从马雅可夫斯基写出“共产主义的遥远的未来”这几个字以来，它离我们已经不是那么遥远了。

如果不弄清高尔基的革新的这些方面，我们就会忽略了那对确定整个社会主义现实主义的革新性来说是极其重要的准绳。

我认为从这样的角度来看，在自传性的作品中呈现在我们面前的高尔基本人的形象的意义是极其重要的，但迄今对这个形象的意义仍未给予足够的重视。

难道我们看不到这个形象是跟我们的关于社会主义社会的新人的概念有机地联系着的某些最本质的特点的预示吗？高尔基就是一个属于未来的人。

在苏共中央和苏联部长会议的《关于加强学校同生活的联系和进一步发展全国国民教育制度》的提纲里，我们读道：

“社会的共产主义改造是同培养新人密切相联的。丰富的精神、高尚的道德和健全的体魄，应当在新人的身上得到和谐的结合。共产主义明天的人将要摆脱剥削制度所产生的缺点——私有者的利己主义、不劳而获的想法、庸俗习气、个人主义等等。”

这些原理对于理解给目前文学艺术所提出来的那些教育的任务，具有巨大的意义。

赫鲁晓夫在苏联共产党第二十一次非常代表大会上的报告里说道：“为了走向共产主义、走向那最公平和最完美的社会，就得把解放了的人的全部优异的道德上的特点充分地揭示出来，所以，我们现在必须着手培养未来的人。”

社会主义现实主义从其开始发展的时候起，就顽强地在生活中寻找与培养未来的人的特点。全面发展就是这样的人的最本质的特点之

一。所以，在高尔基的自传性的形象身上这个特点表现得那样的特别有力。

这个人“有着一张严峻的面孔”、“坚强的体格”、“健壮的脖子”和“一双有力的肩膀”；他“身子结实，而且孔武有力”，“他能不动声色地扛起九普特重的秤锤，他能毫不吃力地一次扛起两袋五普特重的面袋”。他能“完全为工作的乐趣所陶醉，就像是除非跟女人拥抱，再没有比这更甜美的事了”。《我的大学》的主人公和作者都切身地感到，而且他们自己也体现了在民歌和民间故事中诗意地反映出来的人民的本能的力量，以及那“隐藏在他们身上的语言和感情的美”。

人的实际斗争、人的体力劳动、坚强的体格和健康的本能以及道德纯洁的力量，在《我的大学》的主人公和作者身上是那样有力和充沛地结合在一起的。他善于敏锐和深刻地领会那丰富而沉痛的人民经验。他觉得自己是一个“蜂房”，而“形形色色的普通的、平凡的人们，就跟蜜蜂似的，把自己的知识和对生活的沉思的蜜送到”这个“蜂房”里来。在那折磨人的困难的斗争中，在与“生活的主人”及其思想家们的无情的冲突中，阿列克塞·彼希柯夫获得了“思想的美和力量”。用高尔基笔下一个人物的话来说，这就是那样一种杠杆，依靠人民的力量，它将来“就能把整个世界翻一个身”。

正因为这样，高尔基的这个自传性的形象比起他所塑造的其他任何一个性格来，都更高地集中了成长中的人民性格的新的优秀品质：全面发展。

高尔基的形象是一个坚定不挠地参加生活的历史创造、献身于为了生活的彻底革命的社会主义变革而进行的斗争、不断地成长、并且在精神上丰富着别人的人的形象。

要是我们断言，自从高尔基那时以来文学还不曾创造出这样的艺术形象，那也未必错误，要知道这个形象是那样充分而又丰富地预示着作为社会主义社会的最高任务的全面发展的人的力量。

当然，这完全不是说，我国的文学在高尔基之后是在原地上踏步不前的。要知道，如果用高尔基自己的话来说，他在自传性的作品里所表现出来的是“人民经验的一个顶峰”，预言了千百万未来的人的

成长。作为空前强大的群众性的人民运动，这种成长只有在伟大十月社会主义革命之后才会成为可能的事情，尽管在来自人民的许许多多形象身上，高尔基还在人剥削人的社会的内部就天才地发现了这种成长的表现。

革命和社会主义建设为人民群众在历史上的积极性的高涨，为每一个人在他与别人以及与现实的各个不同方面的日益复杂化的联系中在精神、思想和智力上的成长，创造了无穷无尽和多种多样的形式。因此，为了探索各种各样的生活道路，以及为了以各种新的艺术手段来帮助我国人民消除全面发展中的形形色色的个性界线，就需要苏联作家们的巨大的劳动和许多杰出的艺术才能的合作。

4

描绘与培养苏联社会中全面发展的人的性格这一思想和艺术的任务，是一桩巨大的和非常吸引人的任务，亚历山大·法捷耶夫可能是所有苏联作家当中最早、最透彻、最好地意识到这个任务的人。美迭里札和莱奋生的对照的意义也正在于此，这个对照就存在在莱奋生的思想里：莱奋生之所以喜欢美迭里札，“决不是因为他有什么卓拔的，社会地有益的性质，——这在美迭里札那里很有限，他自己倒多得多，——却为了他那肉体底软性，他里面的不竭的泉流似的洋溢着的活泼的力——这是莱奋生自己所欠缺的——的缘故。他一在前面看见那敏捷的，总是准备着行动的风姿，或者觉得美迭里札就在左近的时候，他便不知不觉地忘掉了自己的肉体底孱弱，好像他能成为美迭里札那样强壮的不会疲乏的人的。”[1]

要知道，那主宰着莱奋生的正是这种“强大的，别的什么希望也不能比拟的，那对于新的、强的、善的人类的渴望”。但是，在莱奋生的思想里依然贯穿着这样鲜明的意识，即在他的道路上还存在着许多巨大的困难：“当几万万人被逼得只好过着这样原始的，可怜的，无意义地穷困的生活之间，又怎能谈得到新的，美的人类呢?”

[1] 这里的引文均引自鲁迅译《毁灭》，人民文学出版社：1957 年，下同。

但是，也未必应该把莱奋生的这些思想看成是他的最后的结论，或者甚至于看成是作家本人的意见。当然，这些思想对于那高度的真正党性的要求来说，是具有代表性的。莱奋生就是根据这样的党性要求来对待自己的。这是一个对自己比对别人更严厉的自我批评。然而，莱奋生的“生活的……主要意义”就在于“克服所有这种贫乏”，因此，他不可能不相信“新的，美的，强的，善的人类”。其实在他自己身上（如同在他的战友们的身上一样），就可以鲜明地看到新人的那些特点。要是按照旧的习惯说法，他自己还可能倾向于用稍为抽象的、用某种“完善的”和“最终的”概念来想象新人。

可是，在《最后一个乌兑格人》里，非常引人注意的是，法捷耶夫在谈到莱奋生所怀疑其存在的那种新人的诞生时，却不是在那经受过锻炼的共产主义战士身上，而是在那还在寻求正确生活道路的年轻的姑娘的身上看到这种思想的。当连娜·康斯登尼茨卡娅在她父亲工作的医院的接诊室里看到“残废了的人、畸形的身体、痈疽的伤口”时，她的心“痛苦得无法形容”。

“与此同时，她发现，那个肚子正闹着病的农民有着一双明亮的、差不多是孩子般的碧蓝的眼睛；而那个头上缠得有纱布的姑娘有着一双匀称而黝黑的脚和大腿，她的这双藏在方格子裙子里面的大腿就充分地表现出了女性的力量；在那个肩上有着一大块瘀斑的青年小伙子身上，她却看到了结实的脖子和皮肤柔滑、肌肉结实的身子；而那与年龄不相称的早衰的女人的向上望着的眼睛，却闪灼着智慧的、真正的人的表情。

“在所有这些人身上，他们当中的每个人都受着病魔或者是畸形的身体的痛苦的折磨，可是他们却好像是一个充满着美和力量的完整形象上的分散的部分和方面。看起来，只消稍稍作一番努力，就可以使这个形象复归一体，就可以使它扔掉一切而昂然离去。”

这样“完整的、充满着美和力量的形象”，在《青年近卫军》里也在读者面前表现出来。法捷耶夫这部长篇小说之所以令人感到惊讶，是它在一丝不苟地描绘那场残酷的、关系到生死存亡的斗争的同时，表现出了使人惊异的无比丰富的光辉的、鲜明的、愉快的、绚丽的色彩，以及那对于初交的友谊的美妙的描绘。这种友谊浸透着一致

的先进精神的意愿，而且这样的友谊还不由得使人想起《往事与沉思》的第一部和普希金寄赠普钦和察达耶夫的诗篇中的那些光辉的形象。

把对生活的全部乐趣的生动活泼的、有力的和纯洁的感受，把自己应该自我牺牲地参与严峻的、残酷斗争的认识，同少年人的那种单纯结合在一起的青年近卫军的形象，是由那要求英雄主义地把各民族的力量集中起来的时代所产生出来的。这些青年近卫军的形象已经被人们看成是我国青年的精神面貌的具有高度诗意化的写照。法捷耶夫因此找到了这样一个卓绝的艺术处理，就是说这个艺术处理与自己时代的精神是有机地结合在一起的，所以，它过去能够现在也还是能够作为用来进一步进行创造性探索的一条重要的准绳。这种创造性的探索又是与描绘那好像是在不甚困难的和比较“寻常的”（但绝不是平淡无奇的），因而就其本身来说也是困难的条件下生活的新的苏联人的任务相联系的。

我国文学坚决反对乌托邦式地理解新人。它清楚地看到了新人的形成和成长，以及在党的关于文学艺术问题的文件里所指出的“苏联人——新时代的人、共产主义建设者——的性格和道德面貌高尚的精神品质和优异的特点”。新人不是现成的和完美无缺的，他是在我们社会的日常劳动中、战斗中，常常是在困难的外部生活条件下，在紧张性的内在矛盾中形成的。

我国优秀艺术家的敏锐的目光常常会在我们按照旧的、按照不良习惯往往称之为生活的阴暗面的那些方面看到这些新的优美的特点。当这些新的特点掩藏在不显眼的、与其他东西相隔绝的外表下面，而且又是那样稀少的时候（莱奋生曾为这种稀少的特点而感到苦恼），艺术家的敏锐的目光就能看到它们，——艺术家的真正的胜利也就在这里。

所以，当肖洛霍夫把阿尔札诺夫——一个忧郁、迟缓、沉默的、一般人看来有点“愚钝的”集体农庄庄员——的真正精神面貌揭示出来的时候，就打动了读者的心弦。

他从少年时代起，就独自肩负着苦痛的心灵上的重荷，为被惨杀的父亲报仇雪恨历尽辛酸，负担着沉重的农活，他从不和别人分担自

己的痛苦，也不乞求别人的帮助。阿尔札诺夫向达维多夫说道：

“过去常常是这样，一到星期天，跟我同年的孩子们就都去玩耍去了，可我从来没有过，我总是待在破旧的屋子里。平时，他们上学去了，可是我却去照管牲口……过去我为自己的这种痛苦的生活难过得流泪！于是，我渐渐躲避我的那些同年的朋友，我变得孤僻起来，跟一块石头一样，成天不讲话，也不愿去找别人……这样，全村的人都开始谈论起我来，说什么，万卡·阿尔札诺夫是个怪僻的家伙，脑子不灵的人。‘忘八蛋’，——我心里嘀咕道，——毫不设身处地地为人家想想！要是你们过的也是我的这种日子，你们就会变得聪明起来吗？我当时恨透了村里的人，无论是谁，也不看他一眼！”

依万·阿尔札诺夫经历了残酷孤独生活的最危险的考验，可是，他在这些考验中不仅保持了——他的性格的人民的力量也就正在这里，——健康的心灵，而且还锻炼了他的智力、意志、观察力和阶级嗅觉，同时，也学会了以锐利的目光和“某种独特的不寻常的尺度”来看待生活和复杂的社会关系。因此，在我们面前的不是像达维多夫根据传说所想象的那样一个“智力受到损害的”人，而是一个用达维多夫的话来说“有些奇特的”人——一个独特的、有趣的、能教会达维多夫很多东西的人……。

可能会引起这样的争论：在这个人身上那富有创造力的、真正强有力的东西究竟是什么呢？他孤独地生活着，只是出乎意外地、偶然地向达维多夫倾吐了衷怀。但是，难道说达维多夫和达维多夫们——党和苏维埃的所有领导者们——不应该比平时更加关切地对待这些困难地生活着的、看来并没有什么特色的“普通人”，并帮助他们创造性地运用那些通过严峻的生活经验所积累起来的丰富的心灵和智慧吗？难道说阿尔札诺夫不能给集体农庄的社会生活和精神生活带来很多有价值的和重要的东西吗？

无论是阿尔札诺夫，也无论是达维多夫，都是卓越的苏联人。但是，在他们的生活中也存在着很多困难的、真正悲剧性的东西，肖洛霍夫真实而深刻地把它们揭示了出来。

使阿尔札诺夫感到痛苦的是，人们把他当成是一个“脑袋不灵”的人。因为，这个聪明的小伙子不能不感到，即如果他不是处在故乡

的这种可怕而独特的环境里，那他就会给人们、给集体农庄带来比现在还要多的好处。

达维多夫也痛苦地意识到，他对自己集体农庄里的人们的了解还是作得不够的，例如，他不仅对阿尔札诺夫，而且对乌斯齐的了解都是错误的。为了掌握那根据社会主义民主原则建立起来的相当复杂的管理的科学，就得经受一连串的考验：伤透脑筋的不满情绪、随时都会碰到的不满足和毫不留情的自我批评。

但是，浸透着阿尔札诺夫和达维多夫性格上的这种悲剧性并没有遮住，反而着重地表明了苏联人在精神上和政治上的蓬勃成长。其所以如此，是因为肖洛霍夫是一贯真实的；他从不掩饰我国人民必须在自己的英雄劳动、斗争和成长中来加以解决的那些矛盾。

可是，把阿尔札诺夫的内心生活通过他的肖像描绘出来，这是需要多么大的艺术说服力、多么大的力量和多么细腻的笔触啊！开始的时候，根本没有谈到阿尔札诺夫的外表，达维多夫本人对那个似乎不显眼的、阴沉沉的人也并不感兴趣。但是，这个对缓慢的旅行感到不满的达维多夫就和这个阴郁的车夫攀谈起来，而这个车夫却极力不让人家看到他的脸。突然间，他对阿尔札诺夫的精确的回答感到了兴趣，“达维多夫在他那被风霜吹得脱皮的颧骨下面，第一次看到了那抑制住的微笑的细小的皱纹。”由于对这个“生来就带有怪癖的人”的智慧感到惊异，“达维多夫用他的手掌在阿尔札诺夫的背上拍了一下，使他把脸转过来，达维多夫终于在他的身边看见了那双机智的含笑的眼睛和那张善良的长着胡须的脸。”阿尔札诺夫谈完了自己生活中最困难、最痛苦的事情，就睁着“他那双孩子般的浅灰色的眼睛”，率直地看着达维多夫。

阿尔札诺夫的性格就是这样通过他自己的话逼真地揭示出来的。他的丰富的内心世界在他那双浅灰色的眼睛里发出闪烁的光彩，我们看到了阿尔札诺夫成了一个什么样的人，如果用高尔基的话来说，这是一个经历过“可怕的生活”的人。

如同在《被开垦的处女地》第二部的全部篇章里的情况一样，在这段插曲里也特别有力地表现出了肖洛霍夫才能的那些特点。这些特点可以用下面黑格尔的关于真正艺术家的特点的一段话来说明：

"有了这种对外在世界形状的精确的知识，还要加上熟悉人的内心生活，各种心理状况中的情欲以及人心中的各种意图；在这双重的知识之外还要加上一种知识，那就是熟悉心灵内在生活通过什么方式才可以表现于实在界，才可以通过实在界的外在形状而显现出来。"[1]

当然，绝不可能把黑格尔所规定的这些美学上的准则当成是一种什么一成不变的公式，也不要忘记，在谈到史诗和抒情诗的时候，这位伟大的德国哲学家却不能进一步接触到歌德的艺术经验。而且非常明显的是，近代的文学已经把对人的美妙的心理的描绘提到了一个新的更高的水平。我们已经在另一个地方谈到，托尔斯泰和高尔基的传统在肖洛霍夫那里得到了多么复杂而革新的发展。所以，在把黑格尔的这个广泛的、包罗万象的定义放到肖洛霍夫的创作上时，它就充满了新的内容。

然而，使黑格尔所提出的这条美学准则与社会主义现实主义当代最大的代表人物的创作对比接近起来的可能性本身，却具有原则上的重要意义。这种对比着重地指出，我国的文学是——创造性地、革新地——忠实于古典美学的这些崇高的要求的，而现代资产阶级的和修正主义的美学理论，以及现代主义的文学却完全背弃了这些要求，虽然它们常常总是宁愿按照谢德林笔下的那个自由主义者的榜样来行动。这个自由主义者行动的一条原则是：一方面唾弃种种要求，而背地里却又附合一切卑鄙的行径……

诚然，过去总是天真地把高尔基、肖洛霍夫，或者，比方说，把法捷耶夫的创作看成是社会主义现实主义的某种典范。重要的还不在这里。尽管高尔基、肖洛霍夫和法捷耶夫在创作问题和艺术面貌方面有很显明的不同，可是在他们的作品里却都以全部令人信服的力量把社会主义现实主义的一个中心的主题——在国家生活的暴风雨般的运动中的苏联人的丰富多彩的和各方面的成长——提到了第一位。

无可争论的是，在社会主义现实主义方法这个范围内发展起来的不同的风格和形式，都能够用来解决这样一个巨大的任务。但是，如果认为凡是在我国文学中所发展起来的一切艺术形式，都能在同样的

[1] 《黑格尔文集》，莫斯科，1938年，第12卷，第389页。——原注。

程度上成功地、卓有成效地把这样的成长和这个运动反映出来，那就是错误的了。

我这里所指的还不是那些令人感到不快的、灰色的，以及本质上是自然主义的廉价的文学作品的推销者（我国的出版社迄今依然出版了在数量上并非很小的这种廉价品），因为这种廉价品所遵守的仅仅是一种纯粹的数量上的尺度。

我不是指这说的，我们有一些具有无可怀疑的才能的作家，他们的才能都具有无可争论的鲜明的独创性和清新活泼的特色，以及“人物的独具匠心的描绘”，可是他们都还不能回答我们现代生活和文学发展的一些最尖锐的问题。

现在，我们把个别的错误、偶然性的偏差等等先放在一边，来谈一谈带有重大原则性的，也是非常之重要的事情。这里要涉及的是观察世界和艺术风格的一些原则性的问题。现在，我们就从这个角度来谈一下维克多·涅克拉索夫的一部中篇小说《在故乡的城市》。

没有疑问，涅克拉索夫成功地塑造了一个“好小伙子”尼古拉·米恰索夫的形象，正像在作品中所描绘的那样，他是一个道德高尚、朴实而勇敢的人。涅克拉索夫是一个真正的艺术家，他善于把他所热爱的主人公的那种吸引力传达出来。

我们就试图来理解一下这种吸引力的实质。看来，这种印象的基础就是尼古拉身上的完整性、真诚和耿直。但是，这种完整性是怎样形成的，通过了什么样的斗争、什么样的矛盾、什么样的强烈感情和什么样的思想变化呢？这一切就使人弄不清楚了。不错，涅克拉索夫告诉我们说，尼古拉在战争中变成了另外的一个人；在前线他“认识了人民，认识并且推崇他们”，在这里他也懂得了司令员的“庄严的责任感”。

然而，小说中的这些地方使人感到作家本人在那里讲话，而没有在艺术上得到表现。不错，尼古拉现在也读起《战争与和平》来了（从前他没有读过这部作品），他现在在建筑学院学习了。但是，全部问题在于，在读者心目中，尼古拉，用涅克拉索夫的话来说，依然还是一个跟战前一样的“好小伙子”，我们几乎没有看见、也没有感到这个小伙子在精神上和思想上的成长，而主要的，正是从这方面来

讲，尼古拉一点也不令人感到兴趣。

难道说，读者是出于好奇想知道尼古拉的精神兴趣的范围，想知道他对我国生活和人民的判断吗？读者在小说里并不要寻找这样的东西。

尼古拉生活在正直、真诚、但也是混乱的、首先是个人的感情的世界里，正是这些感情决定着这部中篇小说的感情的和精神的气氛。诚然，在学习中、在与乞克明的冲突中，尼古拉是冲出了这样一些界限，涅克拉索夫无疑是极力想把尼古拉的成长揭示出来的，但是，在这些地方，对尼古拉的描绘也还是苍白无力的、不成功的。当我们看见他同舒拉、瓦里亚、谢尔盖在一起的时候，他在很多方面失去了那种与众不同的特点，从小说的内在逻辑来看，他与乞克明斗争的那段情节倒好像是作为他回到个人生活世界里来的一块跳板。

不妨设想一下，如果你们有可能同米恰索夫和阿尔札诺夫进行谈话，你会感到，这个“阴郁的”集体农庄庄员比起那个富于诱惑力的、细腻的“好小伙子”来，眼光要远大得多、思想要丰富得多，在智力和感情气质上也要独特得多。

如果怀疑像米恰索夫这样一些人的存在，那就奇怪了。我们并不是指责涅克拉索夫，说米恰索夫“不如”阿尔札诺夫。但是，我们却认为，作为这部中篇小说基础的那些艺术原则，不能够体现出苏联人的丰富多彩的精神生活。整个说来，我们的生活比尼古拉所生活的和涅克拉索夫所描绘的那个激流，要更为丰富、复杂、有趣、紧张、尖锐、沸腾和矛盾。

苏联人的特点是，意识到自己是伟大的历史事件和具有全世界历史意义的共产主义运动的积极参加者。历史和政治在目前已经成为大家所习惯的气氛了。苏联人在这样的气氛里都感到像在自己“家里”一样。我们对于这样的气氛已经习惯到了这样的程度，以致有时候忘记了这是各族人民精神生活方面的史无前例的新事物。意识到自己是历史的自觉的创造者，这就使得我们时代的真正强有力的人民性格具有了富于创造的目的性。自然，这样的目的性首先是通过劳动表现出来的，不管这个或那个人是在什么部门工作。但是，尼古拉的精神世界恰恰不是由创造性的劳动决定的。

令人感到奇怪的是，涅克拉索夫所塑造的乞列维奇内依和格罗莫波依这两个形象也是完全失败的，如果根据作家告诉我们的关于这两个人物的材料来看，那么在我们面前的应该是两个真正强有力的人民性格和鲜明独特的个性。

这也不是偶然的。如果谈到在这部中篇小说里所表现出来的、涅克拉索夫所最接近的那些文学传统和爱好的话，那么，我认为有理由举出海明威和意大利的新现实主义，部分地举出雷马克[1]。因为在雷马克的作品里（例如，在《三个同志》和《黑色的纪念碑》里），那些“好小伙子”和他们的战斗的同志友谊起了那么巨大的作用。

我认为，这部中篇小说的对话，在格调上首先就是学海明威的。这样的对话在格调上充满着一种不是一下就清楚地讲出来的、和盘托出的意味，可是，它又是简洁的、生动的、富于感情和具有鲜明的能为人了解的潜台词的性质。

然而，这样的潜台词首先是由那些混乱的、不明确的感觉决定的，而不是由强烈的激情和强有力的思想决定的。人物的语言因此就显得平平稳稳、甚至在某种程度上是没有什么个性的。这种语言不能把我们在高尔基、肖洛霍夫、阿·托尔斯泰和法捷耶夫的作品里所如此欣赏的个性的发展、它的全面的成长，以及它那独特的、非常鲜明的和丰富的个性表达出来。

无论是调皮的、灵活的（高尔基的话）俄语构造也好、无论是俄语的警句和多种变化也好，在这里都没有得到运用。因此，涅克拉索夫在叙述格罗莫波依和乞列维奇内依的时候，不能把他们变成真正活的、自我发展着的性格，也没有让他们讲话，这就没有什么奇怪的了。

这部中篇小说的美妙动人的笔触受到了限制。尼古拉内心生活的那种不明确的和模糊不清的东西就使得对它的外部的描绘造成了不可克服的困难。

在某种程度上把涅克拉索夫的中篇小说和意大利的新现实主义相

---

[1] 雷马克（1898—），德国当代作家。他的代表作有《西线无战事》、《西线归来》、《生死存亡的时代》。

提并论，这有什么根据呢？阐明新现实主义并不是我所承担的任务，而且在伊瓦宪科的报告里有对这一流派的生动有趣的分析。这里我只指出下面一点。尽管存在着一些鲜明的内在矛盾，这些矛盾有时使新现实主义者离开现实主义时而走到了形式主义，时而走到了自然主义（例如，后一种倾向在普拉托里尼的中篇小说《满是店铺的街道》里就十分显著），新现实主义无疑还是意大利艺术中的一种进步的和有影响的流派。

新现实主义对现实以及现实的社会矛盾从一般的民主主义的观点出发作出了广泛的描绘，并且使得这一流派的艺术家能够怀着真正的同情去描写劳动人民，创造意大利民主阶层的富有吸引力的代表人物的形象。

然而，正是由于新现实主义的这种一般民主主义的局限性，它就不能把社会问题在政治思想上强调提出来。思想的、精神的生活在新现实主义者的笔下总是退到远远的极其次要的地位，而且，日常生活的关系也往往不顾及历史的进展，使它们得不到任何的反映。甚至就是在普拉托里尼的《可怜的情侣的故事》里，虽然也深入地在发掘生活，可是，就实质上来说，政治依然还是被生活所湮没。

我们认为，在涅克拉索夫的中篇小说里，这样一些特点虽然已经削弱了，但是仍旧表现出来。这种对于意大利艺术可能认为是进步的东西，到了苏联文学里，尽管作家有才能，也不能有助于对我国人民和个人的生活有决定作用的历史进程，即向共产主义前进的运动在艺术上作出丰富多彩的反映。自然，不应该低估表现在涅克拉索夫这篇中篇小说里的那种道德的纯洁的吸引力。但是这种脱离了苏联人的丰富的精神境界、理智生活的和创造性的成长的纯洁，是苍白的，甚至是软弱的。因为这样的纯洁只局限在狭窄的生活圈子里，它缺乏那种伟大的历史事件的广阔的规模。

例如，在特瓦尔朵夫斯基的长诗《山外青山天外天》里，道德的纯洁要求是作为这部作品的基本艺术思想之一而出现的。但是，这里的道德纯洁的形象比起涅克拉索夫笔下的形象要英勇和有力得多。因为我们看到了这种纯洁的道德怎样在考验、失望和错误中经历了痛苦、胜利和检验，以及它如何紧密地与那力图而且能够“准确地眺

望远方"的苏联人的全面成长联系在一起。对苏联人的道德的纯洁在这里是从它的真正复杂的联系、间接的意义，以及从它的真正的历史的重要意义上去理解的。

对于通过艰巨的劳动生活和社会环境来描写人的成长的这样重大的艺术问题，苏联文学已经作出了许多革新的处理。

在这方面最大胆的革新处理之一，是斯米尔诺夫在他的中篇小说《世界的发现》中作出来的。旧的、革命前的"野蛮的"农村生活实质上第一次在这里得到了富于诗意的，而且还是极其正确的描绘。像这种"野蛮的"农村生活，甚至就是在像高尔基这样巨匠身上，也一度对农民的自发性感到过恐惧，并且还引起对革命的创造力量的怀疑。

当然，瓦西里·斯米尔诺夫是根据革命年代的经验来描绘旧农村的，在革命年代里，像舒尔卡——《世界的发现》的主人公——这样的成千上万的儿童，已经成了农村和城市中社会主义建设的参加者和领导者了。每一个时代都是用自己的眼光来看待过去的，但是，如果我们指的是社会主义现实主义的真正的艺术家，那么，他就绝对不能去粉饰过去，使之与他所简单化地理解的现代要求相适应，而应用"通向未来"的观点真实地去描绘过去。高尔基就是这样教导我们的，他描写了自己的童年时代和少年时代，并且还从第一次俄国革命的观点出发给十九世纪七十至八十年代的俄国生活绘出了一幅广阔的图画。

《世界的发现》回答了这样的问题，苏联农村劳动者的这一代人是怎样形成和成长起来的，在相当大的程度上这一代人肩负了集体化的任务，而且一直到今天，他们都还在顺利地进行着劳动。《世界的发现》给我们描绘了这一代人的童年时代，刻画了他们心理的气质、他们健康的精神生活以及他们的力量的形成。

斯米尔诺夫所描绘的旧农村是符合真正的、历史的具体情况的，在这样的农村里还存在着许多野蛮的、残酷的东西。例如，我们不妨提一下这样的一个场面：那个贫农的饿着肚子的儿子柯尔卡，要狼吞虎咽地一下把一个又大又圆的面包吃下去，如果他不能把最后的一块面包吞下去的话，那么那个富农的儿子就要用一根弯曲的铁棍狠狠地

打他一下。

但是，在这幅农村的画面上占着主要地位的却是另外的东西。那就是农村中潜伏着的不安，农村里还浸透着不同的政治情况、思想上的利害关系以及各种意见的斗争。斯米尔诺夫通过他笔下那些人物的嘴，用他们的语言精确地描写了思想生活上的各种主要的冲突。这些冲突愈来愈把农村激动起来，并且在舒尔卡的意识里引起了紧张的思想上的探索，他极力想弄清楚生活本身使他认识到的人们语言上的和意见上的那种“混乱”的情况。罗佳叔叔说：“住在城里，就跟站在高山上一样，一切都看得清清楚楚。”可是，舒尔卡的父亲却反驳他道：“……告诉你吧，我在城里住了十年，简直等于是在受苦役！”

农村的日常生活和精神生活都是通过舒尔卡的认识在我们面前富于诗意地揭示出来的。虽然舒尔卡的单纯和他那早熟的思想的觉醒还具有天真的形式，可是，通过他所习惯了的那些方式，它们却非常鲜明地反应了现实中的各种矛盾。例如，“舒尔卡给自己找到了一个新的、奇特的发现：在每一个农民的心里经常都生活着这样的两个人，这两个人很像他的父母。而无论在哪一个农民的心里，好像都有舒尔卡的母亲存在，她总是对好的和善的东西抱着希望，至于舒尔卡的总爱发怒的父亲，却除了尽往坏的想以外，什么也不相信。这真是一件可怕的事情。在这种情况下，他的母亲不知怎的总也不能使父亲平息下来，他们这两个人——从每一个农民身上都可以看出来，——所做的，正是在现实中他们在家里从来没有做过的事情：互相争论、互相对骂。”

舒尔卡是旧农村的新的一代人，而且他还是在比较良好的条件下成长起来的，特别是由于他有一个富于人生乐趣的、坚强而勇敢的母亲。斯米尔诺夫所创造出来的这个艺术世界就浸透着舒尔卡的“热烈的想象”、他那不知疲倦的好奇心理，对大自然的美的生动的感受，他的乐观的情绪以及他总是爱把生命和生活中的，甚至还把森林和田野中的一切愉快的事情，评价成一小块糖，——在当时农村的儿童的心目中，糖就是全部的财富。……

舒尔卡的命运令人想起一九〇九年高尔基给尼基费罗娃的那封信。信中这样写道：“……一旦了解了这个在不久以前曾一度发生过

巨大的震荡的国家的事情，——那就会知道，在这个国家里是应该存在着自由的、新生的人的。

“他们这些人，是大地上最宝贵的东西，他们要把我们送到未来去。他们是什么人呢？我不知道。是工人吗？大概在工人当中有新的俄罗斯人，在农民当中也有，等等。就是他们编出了一些极端滑稽的小调，他们嘲笑苦役，嘲笑自己的创伤，以及肉体上所遭受的生活的折磨。您应该懂得——这是最妙的玩笑——嘲笑肉体上的痛苦！我们有时候把它提得太高了……

“您应该比那可怜的大街、彼得堡和‘今天’站得高一些——您瞧吧，总有一天，生活当中的这种肉体上的缺陷会晶化为壮丽的、值得自豪的人类思想、果断的行动和非常美好的世界生活。”（《高尔基三十卷集》，第二九卷，第一〇〇至一〇二页）

可以看出，高尔基在这里，以及在给尼基费罗娃的其他的一些信里，他总是极力帮助这位女作家从批判现实主义的路上转到社会主义现实主义的路上来，所以，他在这里特别把作为新的俄罗斯人的农民题材提出来。

斯米尔诺夫对农民精神上成长情况的描写是通过舒尔卡的成长，通过它的“世界的发现”、通过他那广泛地进行观察的眼光，以及通过他对一切新的、有趣的、矛盾的、有创造性的摆在他眼前的事物的敏锐的注意力，通过这些大自然的事物就把这个儿童的注意力，从乡村道路吸引到了公路，吸引到了远方的城市，吸引到了那眼睛望不到的远方和那“庞大的诱人的世界”。但是，这部中篇小说所描写的不仅仅是关于世界的发现，而且在读者的心目中，它本身就是一个新的艺术世界的发现。因为农村生活中一些最平凡的事物和现象在这里好像都表现出了舒尔卡的生动感人的、震慑人心的、推动着从一个地方到另一个地方的热烈的感受，也表现出了他的喜悦和忧虑、欢乐和痛苦，而主要的则是表现出了他那企图看到一切、了解一切和学会一切的心愿。

但是，也不得不指出，舒尔卡在成长中不得不去克服巨大的困难，以及由于这些困难所引起的他的成长过程中的波折在中篇小说里却仅仅居于次要的地位。

在谈到苏联文学对旧农村生活作出的革新的反映的时候，还值得在这里提一下的是，蒲宁在其侨居国外的年代，农村题材在他笔下真是发生了意想不到的变化。过去这位强有力的、清醒的、但是带着片面性的、有着浓厚悲观情绪的现实主义作家，现在却力图给旧的（甚至是农奴制的）农村生活涂上沙龙的色彩和异国情调。

拿《小橡树》这个短篇小说来说，小说描写的是一个回到自己“梁赞省的世袭领地”上来的近卫骑兵掌旗官的故事。诚然，在这里也可以看到这样的句子：“直到今天俄罗斯的农村依然还是野蛮的，”可以看到用松明作照明的农舍，也可以听到有野蛮的杀害行为。

但是，这一切只不过是一种陪衬，它们只不过是作为那着力地描绘的短篇小说审美上的主要情调的一种对照而已。安菲莎的形象，“与其说像普通俄罗斯贵族宅第中的女仆，倒不如说像西班牙的女人”；她那“卡斯提尔❶式的眼睛”在松明下闪闪发光，她那“可以使任何一个漂亮的美人增添风彩的、散发着树脂气味的头，也淋浴在松明的火光下……”

从另一方面来说，对于我们现在还能碰到的另一种奇异情调，也不能熟视无睹，例如，那把旧俄罗斯农民看成是狂热的宗教的盲目信仰者的观念。我认为，这种观念之产生是基于对历史的毫无知识，也是基于根本不理解革命前的生活。

可是，像这种“一条鱼弄腥一锅汤”的东西，在一些很有才华的作品里往往都能找到，例如，在田德里亚科夫的《创造奇迹的人》里就有这样的东西。我国的批评界对这部作品有非常高的评价，虽然未必能否认，在思想和色调的丰富上，《路上的洼坑》超过了这部中篇小说。

然而不管怎样，人们在谈到下面这段描写时，都会感到惊讶：

“在马什金沼地上是根本建不起好的房舍来的，因为一建起来，墙角就会倾斜，而下面的木栅栏也会陷到泥泞里去。但是，为了创造奇迹的人，为了上帝，大伙一齐运来了沙子、泥土和石头，填平了泥

❶ 卡斯提尔是西班牙的一个州名。

沟和烂泥中间的沼地，把沼地变成了小岛。接着，在小岛上就出现了高高地耸立着的一道道很厚的砖墙，那些来到此地的工匠又在墙上画了一些圣像、天使和基督的头像，并且在只有鸟儿才能飞到的高空上，挂着一口口的大钟，而在比钟还要高的上空，在教堂的蔚蓝色的圆顶上面，那迸发出火一般光芒的、简直就要抓住云彩的黄金色的十字架，在阳光的照耀下不停地闪烁。”

在“神圣罗斯”土地上的教堂并不是这样建立起来的！那些神父地主、县警察局长、下级警察人员借修建“神庙”的名目向农民敲诈勒索、强取豪夺，而“神庙”又是注定用来使那些农民一直处于精神上的愚昧无知的境地的。别林斯基在他那封致果戈理的著名的信里曾把俄罗斯人称为“天性上就是深刻的无神论者”。田德里亚科夫中篇小说里的年青的主人公罗季卡，比起那个老太婆格拉乞哈来，在与自己人民的过去、与民族性格方面都有着更多的历史渊源，可是，这些在田德里亚科夫的笔下却令人十分奇怪地完全对调了位置……

可不可以提出这样的问题：这样一来，在罗季卡的性格上是不是就会因此失去这样一些特征和特点，虽然这些特征和特点并不是十分重要的，可是它们却无疑能够使这个形象丰富起来。

也有这样的情况，在苏联文学的某些作品里，我国人民性格好像是受到所描绘的那种生活的压抑似的，这种生活不由使人想起旧俄罗斯文学中的那些生活图画。

甚至在谢尔盖·安东诺夫这样一位公认有才华的和聪明的艺术家的中篇小说《发生在彼尼科夫的事情》里，也有这样的情况。

当然，这位作家所犯的严重错误的实质完全不在于那些描绘彼尼科夫地方的生活的个别细节，就这些细节本身来说（例如，在可爱的姑娘舒罗奇卡作为例行的婚礼仪式来唱的那些极不文雅的快板），都可能被认为是正确的。

糟糕的是，在安东诺夫的这部中篇小说里所描绘的那些人，都是一些不能在精神上成长起来的人，只能用来自上面的一些“教育的”措施，才能使他们的生活变得好起来。这些人之所以不能成长起来，首先是因为这是些索然无味的、没有深刻的个性和创造能力的人。在

这些人中间，只有马特维·莫罗左夫算是唯一的一个例外，但是，这个人的独特性首先表现为他的顽皮淘气，而且这种顽皮淘气的心理根源并没有得到揭示。彼尼科夫地方的其他居民被紧紧地塞在这个历来就不发生什么变化的生活圈子里，例如，拉丽莎甚至竟有些像是现代农村的一位麦克佩斯夫人。

所以，难怪当彼尼科夫地方的人们到邻近的一个先进的“新路”集体农庄去的时候，就引起他们这样的一种想法：好像是到一个“奇异的国家”、一个已变成现实、但又把它当成一个根本不曾有过的（从彼尼科夫地方的生活角度来看）乌托邦的世界去游历似的。

安东诺夫的失败的教训还表现在另外一方面。它说明：对于已被文学找到的那些古典式的艺术处理方法绝不能随便忽视。如上所说，描绘那古老的、停滞的生活是那样禁不住鲜明的、豪放的和强有力的，而且正在寻找“通向未来的道路的”人类感情的压力，这正是古典式的一种艺术处理方法。安东诺夫不仅人为地在现代苏联社会里创造出一块独特的古老生活的绿洲，而且还企图用单纯的教育方法来战胜这样的生活，这样一来他就抛弃了过去已经找到的，尤其是高尔基所找到的那些艺术处理方法的有机的发展。

把以奥斯特洛夫斯基和列斯柯夫的精神所写的生活特点（在他们那里，这些特点在生活的复杂的运动中自然地成为辽阔的俄罗斯生活的图画的一部分），人为地搬到我们的现代生活里来，就不能不造成它们和其他一些艺术倾向的机械的结合，即使这些倾向和安东诺夫有着非常密切的有机联系，但是在这样的结合里也仍然是带有偶然性的。例如，下面这样一段与马特维的沉思相关的抒情的插话就是这样：“……不知道是在什么时候，总之是在隔了许多年之后，这个漆黑的夜晚，屋子里的微弱的灯光，以及预告新月即将出现的那种异常的寂静会突然地、无缘无故地从他的记忆中涌现出来。使他想起这张小条凳——它那满是疖疤的、凹凸不平的旧凳面。使他回想起一切——他现在还对之紧闭心扉的一切。回想起一切，甚至那条路上的碎石头子。那时，他才会开始领会寂静的夜晚的农村的点点星火以及那散发出深夏季节气息的辽阔的空间的美妙。这之后，那个已经逝去了的永远不会复返的夜晚，就会常常在他脑海中出现，他不止一次地

谴责自己，说他过去忽视了故乡的那种安详得像母亲一般的美，说他过去的那种冷淡态度使它受到了委屈。”

我们不是说这段描绘文字在音节和音调上好像与契诃夫的《草原》的某些基调非常相似，而是说这段文字在马特维的心理上和他后来的命运上都没有表现出自己的特点。至于说到这里所描写的彼尼科夫地方的生活却现出了一种调和的农村的“宁静”景象，而这种宁静的农村景象又与中篇小说的整个气氛不相协调。

当然，甚至在我们现代生活里也可以看到，而且还不是偶尔地看到那已经被粉碎了的、但是却被各种各样废料滋养起来的顽强的古老生活的残余。反过来这种古老生活又促使这些废料巩固下来。但是，那种生活的特点正是和那些值得讽刺嘲笑的人和人的品质的描绘联系在一起的。例如，我们不妨回忆一下特罗耶波尔斯基的《副博士》中的卡尔留克和波德舒什卡这样一些人物（《新世界》，一九五八年第十二期）。

这两个人物好像是被讽刺作家放在最蒙昧、最愚蠢的生活和官僚主义的生活圈子的污秽不堪的深处似的。自然，那一切陈腐的和空虚的东西会黏在这样人的身上。这些人的字典是由一些模糊不清的刻板公式组成的。透过这些刻板公式就经常使人感觉到这位作家的辛辣的讽刺。这些人物是与他们那个机关的整个气氛和现实分不开的。这是一个非常奇怪的“科学”机关，它的名称本身“省级马饲料局”，就能引起人的嘲笑，这是一个实质上没有文化的、寄生的、令人感到异常沉闷的、专爱无中生有地搞些什么“科学”问题的机关。但是，这位讽刺作家却善于用这些东西把完全现实的、甚至似乎非常受到尊敬的科学研究所所固有的特点反映出来。这些科学研究所正像赫鲁晓夫不久前在苏共中央十二月全会上所谈的那样。

特罗耶波尔斯基成功地、深刻地指出了苏联社会中存在着像“省级马饲料局”里的这样一些丑恶的人们是不正常的、非常规的和危险的。

作家在以讽刺的笔触把他们的本质揭示出来的同时，还非常鲜明地把他们所固有的官僚主义的本性和微不足道的浅薄的志向与感情一起展示了出来。举一个例子来说，卡尔留克对于他所讨厌的对手，会

本能地进行恶毒的诽谤。卡尔留克是一个类似犹独什加❶那样一个一肚子草包、一个假意温情到极点的人。当他给自己恶意诽谤的科学家拍发贺电的时候，他又能淌下眼泪来……

作家还以强有力的讽刺力量描绘了卡尔留克的末日。当生活迫使他意识到自己已经垮台的时候，这个神经极度紧张和不知所措的人，甚至怀疑起自己是人不是人来了，他……要发疯了。“在大脑深处的一个秘密的地方——在大脑最深的地方！——好像有一个人要醒过来似的。卡尔普·斯捷潘内奇终于发疯了，他支持不住。”（第一〇二页）

在创造性地继承俄罗斯文学的讽刺传统的时候，特罗耶波尔斯基大胆地使用了各种最尖锐的、最辛辣的讽刺色彩，从而强调指出，在苏联现实中，卡尔留克身上所存在的停滞不前、已经凝固了的东西，以及一切残余、一切陈旧和古老的废料，都注定要灭亡的。我们生活的一往直前地蓬勃发展会把它们一扫而光。

特罗耶波尔斯基在这篇小说里也勇敢地、革新地刻画了一些满怀信心地前进的、在劳动中成长的苏联人的正面形象，但是，依我来看，作者对于苏联的具有创造性探索的科学思想的这种诗意的描绘，还可能写得更充分、更丰富多彩一些。还需要对《副博士》作一番详细的和专门的分析：反面的和正面的特点的相互关系，在这里也并非都是（尤其是在区委会的那几个场面里）处理得成功的，在艺术表现上也并非都是完全正确的。然而，在我看来，这位作家的重要的成就则是基本的和主要的东西。虽然对被讽刺的人物所作的无情的外部描写在中篇小说里占了主要地位，但是，人们还是把他们理解成我们生活中的罕有现象。我们生活的基本性质是由苏联人的成长决定的。

在这一节的最后，我还想谈一下在作品中再现艺术世界，也就是说，使作品中所描绘的画面具有有机的严整性和内在的——当然是相对的——完整性，对于真正现实主义地描写苏联人的发展与成长的

---

❶ 犹独什加是谢德林的著名长篇小说《戈罗夫略夫一家》中的主人公之一，一个残忍、横暴的典型。

意义。

因此，我现在对格拉宁的长篇小说《婚后》发表点意见。对于这部小说某些批评家几乎根本没有加以论证，就说它不如《探索者》。到底是不是这样的呢？

《探索者》的优点是一下就可以看出来的。这是一个叙述悍然不顾保守分子、官僚主义分子和"随机应变者"（如果用拉夫连季耶夫院士的话来说）的阻挠，在跟他们的斗争中，创造性地解决了一项重要技术任务的生动而引人入胜的故事。但是，这部小说的艺术水平和艺术规模究竟怎样呢？

人们在谈到洛巴诺夫的完整性时，却忘记了这个性格的形成和发展的过程、以及他的成长过程，对读者说来却是交代得不清楚的。与其说洛巴诺夫是活着，还不如说他是在解决着一桩科学生产上的任务。他是被事先安排好的一个"探索者"。但是，现在在我们看来，主要的东西却不在这一点上。

在《探索者》里，以及在我国文学的其他许多作品里，艺术结构都不是以它的严整、严密和形象的丰富见称的。在大多数场合，人物都描绘得相当潦草，而"在他们之间"，如果允许这样说的话，几乎就感不到艺术结构的存在，它没有一点生动的色彩。在这里没有创造出艺术世界，没有总的、完整的生活图画，也没有对现实的"气氛"的感觉。

从这个角度看来，《婚后》是这位有才能的作家的一个重大进步。我只举出一个例子来谈。

农村的生活、拖拉机站的工作规定了叶高尔·马留岑的发展和成长的决定性的范围。这个决定性的范围的重大意义首先就在于：叶高尔出现在一个辽阔的、陌生的、他所不习惯的世界里，他在创造性地掌握这个世界的同时，丰富了这个世界和他自己。

我们以后会知道，马留岑在许多方面应该归功于这一点：他是被作为一个工人加以培养的，同时，我们也知道，他还应该学会很多东西，以便在完全不同的条件下使自己成为人们的领导者和组织者。但是主要的是在这部小说的许多情节里，格拉宁——虽然不是任何时候都是这样，——却成功地通过艺术形象表现出了叶高尔的富于创造力

的成长。这些形象就借助于个人的和具体的描绘，达到了了解那具有重大历史意义的过程和整个生动活泼的艺术世界。

由于叶高尔的倡议，在拖拉机站里实行了考勤核算和鸣笛上班的制度。于是，我们可以看见一种新的、从来没有过的东西进入了这个农村世界。这个世界曾经以它的“一片宁静”、“沉睡着的土地”、“辽阔的天空”使叶高尔和冬尼亚感到过惊奇：

“那像鹫鸣般嘶哑的低浊的汽笛声，横冲直闯地划破了还没有完全苏醒的早晨的宁静，它掠过田地的上空飞向远方的树林，穿过那些用芦苇和樱草塞起来的紧闭着的门窗，一直飞驰到巴札列夫森林，最后，消失在赤杨树和云杉树的林丛中。刚刚飞起来的一只瘦骨嶙嶙的白嘴鸦，在墓地上的老菩提树的上空不安地飞着，脱了毛的小白兔搭拉着耳朵，藏了起来。……这些地方都还是头一次听到这种呼唤人们的坚定的声音……

“……在留毕查，人们都跑到院子里来了，他们带着惊讶的神情谛听着，并且还眯起眼睛向着那被三月清晨的淡淡的烟雾遮住了的拖拉机站的方向凝视……”

这样的汽笛声在人们的身上引起了各种不同的新的情感：“……大概，今天连娜是第一次喜气洋洋地跑到工场里来的。它在呼唤她，而它的那副神情俨然是一座大工厂似的，至于在连娜看来，她也好像真的是进了一座工厂。尽管这还是一个并不好，也并不怎么像样的工厂，但是，这总是她的工厂。工厂终于在她的面前，在她的土地上、在她故乡的土地出现了。过去，在这些地方的雪地上只有乌鸦的十字形的脚印，以及在她钓鳕鱼的那条小河的斜坡上只有绿色的松树的十字形的桠枝。而她现在有了自己的工厂，她再也不需要到其他的城市里去了。”

在这第一个多么不平凡的工作日以新的方式结束的当儿，工人们从工场里走出来，又各自向不同的方向分手的时候，他们都感到大家比过去联系得更紧、更加团结了。他们唱起维堡区的歌曲，他们把一种新的、从未听见过的、具有非常重大意义的音调送到笼罩着四周的宁静里。

“春天的气息、千万颗小星星嵌着辽阔的天空，以及那支分散开

来的，从诺果夫方面升起的，并在新居民村的道路上萦回的歌声……叶高尔伫立在台阶上。他还是第一次以毫无痛苦孤独的感觉同已经逝去的一天告别。”从这幅完整的、丰富多彩的生活图画中就预感到人的鲜明的成长……

本报告这一节里所讲的内容，都强调地指出了解决这样一个对社会主义现实主义革新的重大问题的意义和它的复杂性。这个重大的问题就是，通过与集体主义感情的发展密切相联的我国人民的全面发展和成长、通过他们的个性的发展，通过与我国全体人民的共产主义运动的愈益丰富和愈益有效的联系，来描绘我国人民。

5

列宁在他的那篇杰出的文章《马克思主义的三个来源和三个组成部分》里，在驳斥资产阶级科学对马克思主义的诽谤性的谰言时写道：

“哲学史和社会科学史已经十分清楚地表明，在马克思主义里绝没有与‘宗派主义’相似的东西，它绝不是离开世界文明发展大道而产生的偏狭顽固的学说。恰巧相反，马克思的全部天才正在于他回答了人类先进思想已经提出的种种问题。他的学说的产生正是哲学、政治经济学和社会主义的最伟大代表的学说的直接继续。”[1]

列宁的这些原理对于理解社会主义现实主义的革新及其与古典遗产的关系具有头等重要的意义——尽管哲学和文学有许多不同之点。社会主义现实主义是在世界艺术的康庄大道上产生出来的。它根据人类过去全部艺术的发展回答了新的历史时代所提出来的问题。当然，这个答案是通过艺术本身所固有的那个独特的形式表现出来的。

社会主义现实主义是最伟大的美学上的发现，因为它反映出了新的具有全世界历史意义的新时代。它是从我们时代其他的创作方法所不能作到的那些方面来反映这个时代的。就这个时代来说，这个方法用新的方式说明了人类生活的其他时期，尤其是说明了伟大十月社会

[1] 《列宁全集》，第19卷，第1页，人民出版社。

主义革命前数十年的人类生活。

由于高尔基的天才的阐述，社会主义革命酝酿成熟的时代成为全人类艺术发展的一大进步，——依据列宁论托尔斯泰的著作中的那个方法论，我们有权作出这样的结论。

以具有全世界历史意义的走向社会主义的运动的观点所描写的俄罗斯现实，正是它，而且也只有它才能够在一定的、具体的历史条件下成为制定社会主义现实主义创作方法的基础。这种创作方法后来也开始扩展到其他国家。

近几年来，在一些口头的辩论发言里曾有人怀疑：把高尔基看成是社会主义现实主义的奠基人是不是正确。

可不可以说，例如，在维尔特[1]的创作里，在宪章派诗人的诗歌里，在鲍狄埃[2]、在瓦莱斯[3]等人的作品里，就已经看出社会主义现实主义的表现，或者至少是这种方法的“某些因素”的表现呢?

甚至还产生了这样一种看法：那或多或少地直接与工人、与革命运动和与社会主义运动联系着的文学，乃是社会主义现实主义遗产的一个特别的方面，一个非常好的方面，或者至少也是一个与古典现实主义作家的创作“并列的”方面。在谈论这个问题的时候，有时甚至有人指出，如果认为社会主义现实主义产生在高尔基的创作中，这似乎就是局限在民族范围里了……

所有这些论断都是经不起批评的。

在高尔基之前，在俄国以外，在一定的具体的历史条件下，社会主义现实主义是不可能产生的。在天才的作家面前，在伟大的民族革命的紧要关头，如果那为无产阶级所领导的、为社会主义思想所团结在一起的千百万人民群众还没有发动起来，那经过资产阶级民主革命走向社会主义革命的人民群众还没有发动起来，是不可能描绘出既具有全世界历史意义、又具有国际主义意义的民族生活的广阔的现实主义的图画的。这样的群众只有在俄国才能第一次看到。

[1] 维尔特（1822—1856），德国作家，恩格斯说他是“第一个最重要的德国无产阶级诗人”。

[2] 鲍狄埃（1816—1887），法国无产阶级革命诗人，《国际歌》的作者。

[3] 瓦莱斯（1832—1885），法国作家、新闻记者，1871年的巴黎公社的社员。

一九一二年，列宁用“西欧还没有发生有无产阶级群众独立参加的全国性的大危机”[1]这样的事实来说明“俄国工人阶级的先进作用。”用列宁关于一九〇五年的一句话来说，俄国国内的“专制制度长期独占统治地位，使人民中间积累了可以说是历史上空前未有的巨大的革命的力量……”[2]

只是由于第一次俄国革命时代的这种特点和俄国工人运动的进一步发展的特点，作为社会主义现实主义奠基人的高尔基，才能够对过去艺术发展所提出来的那些基本问题作出新的回答，即提供了包含着这种回答的对俄罗斯生活的描绘。

高尔基用新的方式回答了关于从人民中间来的、同自己的民族、同人民群众一起前进的人的成长的道路及其巨大可能性的问题，回答了关于这种人的性格、他的丰富的感情和精神的问题，关于生活和人们奔向未来、奔向社会主义的运动，以及关于诞生时的痛苦和新事物的美的问题等等。

高尔基就是用这样的观点描绘了过去数十年间俄罗斯的生活（例如，在自传性的三部曲里），但是这所以成为可能，仅仅是因为第一次俄国革命的时代、革命的教训和它那极其深刻的特点才“产生了”这样的观点。

而早于这个时代却是不可能的。那些企图使社会主义现实主义的产生“赶上”马克思主义的产生的种种想法，都是幼稚的。要知道，在一八四八年的革命时代，“社会主义无产阶级的革命性尚未成熟”。[3]

科学社会主义的天才的奠基人在当时能够从理论上，科学地论证社会主义无产阶级将来一定获得胜利的历史规律性，但是那些同工人运动有联系的艺术家们，正是由于工人运动还没有成熟，所以不能描绘出与整个国家生活相联系的这一运动的广阔的现实主义的图画。现实主义的艺术家能够在目前就看出未来的一些因素，但是，要做到这

---

[1] 《列宁全集》，第18卷，第69页，人民出版社。
[2] 同上，第8卷，第416页，人民出版社。
[3] 《列宁全集》，第18卷，第10页，人民出版社。

一点，必须是这些因素在目前在人民生活中已经明确有力地体现出来，而且在一定程度上能够看清它们。

同时，艺术家能够预感到无产阶级的未来的胜利，但是却不可能对现实作出广阔的和深刻的现实主义的描绘，并从中得出那样的结论来。

所以，一八四八年的与工人运动相联系的诗歌，主要是具有抒情的、鼓动的、革命浪漫主义的和讽刺的性质。因此，这种诗歌有它一定的局限性。与此有关，我们不妨回忆一下恩格斯给希留泰尔[1]的信中的一段话："总的说来，过去革命中的诗歌，除《马赛曲》[2] 以外，在后来的时代都很少留下革命的印象，因为，为了影响群众，诗歌也应该把那个时代的群众的偏见反映出来。因此，甚至宪章派身上也有着那种宗教的荒唐玩意。"[3]

当然，过去时代的革命诗歌也是社会主义现实主义的传统，但是，认为这种诗歌就是社会主义现实主义文学，以及在这个传统中给它们一个完全特殊的地位，那就是错误的了。

如果一旦采取了这样的方法，那么，在俄罗斯文学上势必产生这样的现象，例如，就会给赫尔岑、谢德林和车尔尼雪夫斯基（作为《怎么办?》的作者）一个完全特殊的地位，因为在他们的创作中社会主义思想比起在一八四八年的诗歌里来，在艺术上得到了还要深刻得多的表现，而且也会把他们同屠格涅夫、冈察洛夫、托尔斯泰和契诃夫对立起来。但是，这样一来我们只好又回到那个与批判现实主义相对立的、已经弄得声名狼藉的"革命民主主义的现实主义"的概念上去，看来，好像现在已经没有人在捍卫这个概念了，因为它那宗派主义的性质是非常明显的。

不能这样。正是高尔基——他的伟大就在这里，——革新地回答了过去全部艺术发展，首先是俄国和其他国家的伟大的现实主义者的

---

[1] 格尔曼·希留泰尔（生年不详，卒于1919年），德国社会民主党人，1883年，他在苏黎士领导"社会民主党人"书籍出版社，著有不少有关英国和美国工人运动史的著作。

[2] 《马赛曲》是鲁匿·德·里尔作的一首法国革命的赞歌。

[3] 《马克思恩格斯论艺术》，莫斯科，1957年，第1卷，第556页。——原注。

创作所提出来的美学上的主要问题。

要知道，当恩格斯对悲剧的未来的发展作出他那著名的预言，也就是通常人们正当地把那看作是对整个文学发展的预言的时候，他就是根据世界文学中的那些从艺术意义来讲最崇高的倾向出发的。我现在提一下他在给拉萨尔的那封信中所讲的一段著名的话："而你所正确地归誉于德国戏剧的巨大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚式的情节的生动性和丰富性，这三者之完美的结合大致只有在将来才能完成，而且也许不由德国人来完成。无论如何，正是在这种联合中，我看到了戏剧的将来。"[1]

同高尔基有着血肉联系的那个时代的全世界的历史意义，和由于这个时代而大大发展起来的高尔基的天才，就使得《母亲》的作者成了社会主义现实主义的奠基人。社会主义现实主义是俄罗斯和其他兄弟民族的文化的最高成就之一，也是世界文化的最高成就之一。这一成就获得了巨大的国际意义。

高尔基所完成的东西是他的同时代人、西方的进步作家——首先由于客观条件——所没有达到的。但是，正是高尔基的创作帮助了他们来解决这个带有国际性的任务，即解决这个被每个民族文学的发展已经历史地准备好了的任务。

罗曼·罗兰在一九三一年作的《向高尔基致敬》一文就是这方面的一个令人信服的证明。文中这样写道："从人民中来的高尔基，今天已经同无产阶级的良心构成了一个整体。他是无产阶级的精神上的一个最高点。高尔基和无产阶级相互紧密地结合在一起。那些像我这样的人，是不怎么幸运的。我们在西方，为了在人民中生根，还在徒劳无益地寻觅通向人民的道路。这条道路我已经找了整整三十年了。"接着，罗兰说明道，为了创造出人民的艺术，就需要那感到本身"就是自己命运的主人"的人民，他继续说道："我还没有在西方找到这样的人民……但是，我已经把我的根伸到很深、很远的地方去了。当我的根穿过欧洲的贫瘠的土壤的时候，我才触到了俄国的、苏联各族人民的肥沃的地层，触到了在苏联的深处觉醒起来的那种无穷

---

[1] 《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》，1959年，第12页，人民文学出版社。

尽的生活。正好在这种地下的寻找中我的根同高尔基的碰在一起了。”[1]

在我们的时代，在社会主义在世界范围内取得巨大胜利的时代，各国的进步文学都在继承和发展着社会主义现实主义的方法。这种发展是生活本身和每个国家的现代生活的要求所产生的，它应该同时作出新的艺术处理。这些新的艺术处理已经被过去人类整个艺术的发展给准备好了。

（程代熙译）

[1] 《罗曼·罗兰文集》，苏联国立文学出版社，1958 年，第 13 卷，第 268 页。——原注。

苏联文学中的历史乐观主义

彼尔卓夫

1

一九五七年十月，在罗马，由于意苏友好协会的发起，举行了一次苏意两国诗人的会见。这次会见讨论了《诗歌与现代生活》的问题。在讨论这个可以说是永恒性的问题的时候，主人和客人大半都集中在它的一个方面，因而也就展开了争论。虽然争论是在友好和真诚地寻求相互了解的气氛下进行的，但在许多方面，看来还是在主要方面，却陷入了僵局。

罗马大学俄罗斯文学教授安哲罗·里别林诺关于这个“主要的方面”，几乎是毫不含糊、至少也是非常激动地表明了自己的看法。这位教授是著名的学者和卓越的翻译家，在宣传苏联诗歌方面作了很多工作。下面是他当时谈到的一段话：

我想起了我和诗人尼古拉·札波洛茨基的那次三小时的谈话。他在我们争论结束时高声地说：“我是乐观主义者！”这句话能说明什么呢？凡是了解近年来的札波洛茨基的人都知道，他是一位擅长于复杂结构的诗人，是一位有丰富的音调、表现悲哀与欢乐、根据人的全部复杂性来表现人的诗人。今天的札波洛茨基，还是一位继承古典传统的诗人，在他的诗里，响着丘特切夫、巴拉亭斯基的余音。他是一位属于优秀的俄罗斯古典传统的诗人，可是在同我这个外国人谈话的

时候，他却念念不忘地说出了“乐观主义”这样一个有魔法的字眼，而这个字眼我们是早已听不下去了……

我们的意大利宣传家和好心的朋友显然是想要把话说得更明白，所以作了这样的补充：

亲爱的苏联朋友！让乐观主义留在影片《快乐的人们》的进行曲和其他的同类影片里吧。诗歌——正像你们教导我们的——要复杂和丰富得多。[1]

关于这一点，能说什么呢？第一，显然，我们还教导得不够好；第二，我们的理论不知怎么不能使其他的外国人，甚至像安哲罗·里别林诺这样的人得到好处。问题究竟在哪里呢？

当我听到这种言论和一般还是同情我们的意大利同行的其他一些言论的时候，我不禁想到：他们对我们的了解还多么少，我们还应该做多少工作，才能建立起一种正确的看法，来消除直接的有害的谬误！老实说，紧跟着这个想法之后，我又产生了另外一个想法：要使在资本主义社会条件下成长起来并与它有着深刻联系的人们了解我们的思想和感情，哪怕是通过文学的形象来接受它们，是多么地不容易啊！

可惜，有时常常是这样：在看法上有错误的朋友和造谣中伤的敌人会说出几乎完全一样的话来。——“社会主义现实主义主张乐观主义，并且是官僚主义的乐观主义……”南斯拉夫作家协会前任主席约瑟普·维德马尔就曾经企图这样来“揭发”和“暴露”我们。

里别林诺的“有魔法的”字眼“乐观主义”和维德马尔的“官僚主义的乐观主义”，显然表示着同样的意思；此外，在稍后的一些反对我们的言论中，一位不大有名的评论家在一九五八年五月《泰晤士报》文学副刊上发表的关于苏联诗歌的文章，也有着同样的腔

[1] 《外国文学》，1958年，第4期，第213页。——原注。

调，这篇文章的作者也在指责我们的乐观主义……

我们的思想上的敌人仿佛是商量好了。如果他们有人决定在最近改变一下腔调，想把乐观主义的、生气勃勃的世界观，当作文学发展中的某种积极的东西来谈论的话，他们马上就会提出一大堆理由来为自己辩解，还会提出许多保留的论点，这些辩解和论点不禁使人联想起车尔尼雪夫斯基在那篇有名的学位论文中所写的那些唯恐失去自己“迷人的苍白”的上流社会的美女：

初开的鲜花，青春的岁月的象征，
多么可爱；
但是，苍白的花儿，忧郁的标记，
更可爱。

高尔基在叙述上一世纪初一位文学史家的思想时也说过这样的话：“消极情绪……变成了时髦，所有的傻瓜都装出伤感的样子，想借此把社会的注意吸引到自己身上来。”[1] 登在一九五八年九月的一期《文学生活》上的波兰诗人维克托尔·沃罗希尔斯基访问记所给人的印象也正是这样。沃罗希尔斯基在以坦率的语调谈到他“现在更相信”像肖洛霍夫的《静静的顿河》这样的作品里的“对生活的爱”的时候，却以语言的外壳把这种表白弄糊涂了，因为他很怕丢掉反对乐观主义的战士的“迷人的苍白”这种资本，何况除此以外他就一无所有了。

可是这个“有魔法的”字眼的意义究竟在哪里呢，它那在我们的敌人中间引起了这般吵闹的“魔法”又在哪里呢？自然，对我们来说，乐观主义这个字什么魔法也没有，它只表现了我们新社会的文学的真正最重要的、独有的特点。那些始终不渝地信赖我们的朋友们是清楚这一点的。不久以前，波兰作家列奥·克鲁奇科夫斯基就曾经说过：“谈到苏联文学的革新精神，就很难不同时想到它的乐观主义。这个字引起了许多误解。有人在碰到这个字的时候，常常要搬出

[1] 高尔基：《论文学》，苏联作家出版社，莫斯科，1953年，第65页。——原注。

另外一个仿佛是给这个字设下的圈套般的字眼——粉饰。"

事实上，乐观主义是由我们文学的现实主义产生的，而后者无论和粉饰、无论和诽谤都没有任何共同的地方。高尔基把未来称作"第三现实"。今天对我们来说，"第三现实"——这就是苏共第二十一次代表大会的决议，正在展开的共产主义建设的宏伟前景。我们的乐观主义不是轻浮的、惬意的幻想的产物，我们要赶过历史的运动。因此，我们文学的现实主义是战斗的、清醒的和热情的，它用最先进的关于社会的科学的眼睛远远地注视着前面，它在表现生活上不仅依靠今天存在的事物，而且依靠明天存在的事物，因而它能发现生活中的新的东西。它所以是战斗的，就因为它以艺术为手段参加了争取新的、先进的，反对旧的、落后的这一思想意识的斗争。光明和黑暗的斗争对于它不仅仅是一种表现手法，而且是一种基本的艺术原则，这种原则可以保证它发挥推动生活前进的作用。仿佛是预感到新社会的文学的任务似的，亚历山大·勃洛克以一种颤动的希望的语句向未来的读者说：

让沉重的梦使生活窒息，
让我在这梦里辗转反侧，——
也许，无忧无虑的青年们
在将来的日子里会谈到我：

我们谅解他的抑郁——莫非这
就是他深藏在心中的动力？
他是整个儿善良和光明的孩子，
他是整个儿自由的胜利！

我们的出发点是：社会主义社会的艺术家面对着充满严重、复杂的矛盾的现实；艺术家本人的发展，在社会主义取得胜利的条件下，远不能脱离这些条件而独立。而且，他还不是艺术的献身者，而是新社会的一个自觉的人和公民。因为正是他比勃洛克时代的诗人、比他以前所有的诗人在更大的程度上是"善良和光明的孩子"。因此乐观

主义，“他深藏在心中的动力”，是表现在一切方面的，不管他描写什么，也不管他利用什么样的体裁。这种乐观主义产生于作品的含义，而不是来自美好幸福的结局，或者正面人物对反面人物所处的算术的优势，它决定于对形象本身的冲突的哲理的思考，而不是作者对他所喜爱的思想的偏袒。我们有不少这样的作品，它们在艺术上很差，可是却具有乐观主义精神。然而这后一种情况，虽不能使作品变成优秀的作品，但无论如何绝不会损害作者的立场。在一切时代，坏作品总多于好作品，但这绝不能阻碍文学的不断向前发展。谈到这一点，我们可以回想一下伏尔泰的有名的哲理中篇小说《老实人还是乐观主义》中老实人和陪他一起在巴黎看戏的哲学家玛丁的一段对话：

“法国每年有多少本新戏？”老实人问神甫。另一位回答：
“五六千本。”
“那很多了，”老实人说，“其中有几本好的呢？”
“十五六本，”另一位回答。
玛丁接着道：“那很多了。”[1]

社会主义现实主义文学中好坏之间的相互关系，在我看来，是更让人兴奋的。

我们的艺术家——“善良和光明的孩子”——宣布自己对未来的信念的时候，不是宗教式地，不是教条式地，不是说教式地，也不是把这种信念看作单纯的信赖，而是当作一种科学。这种结合，这种社会主义现实主义文学所代表的艺术和科学的融合，从来还没有过。我们的世纪是人类的社会和物质技术革新的世纪。生活在这个世纪的人都会亲眼看到人们生活中所发生的根本变化，这种变化是列宁的天才早在这个世纪的开头即预见到并号召人们促其实现的。社会主义不仅仅作为一种社会制度在世界三分之一的土地上变成了现实，它还证

---

[1] 《伏尔泰的哲理小说》，苏联国立文学出版社，1953 年，第 155—156 页。——原注。

明自己在创造的领域，特别是在科学的领域，比与之对立的社会制度优越。社会主义在我们的行星上成长起来，巩固起来，它已经把自己的急使，人类的第一批侦察员，送上宇宙空间。我们检验了马克思和列宁的科学概念，检验了我们还记得的被资产阶级叫作“布尔什维克的实验”的东西。“官僚主义的乐观主义”总归是要失败的，旧俄国的历史可以证明这一点；而那种在伟大卫国战争最艰苦的月份里仍然没有离开我们的乐观主义则完全是另外一种性质的东西。改造世界的前景是光明的，虽然争取我们的思想在全世界完全胜利还需要一场伟大的斗争，我们应该继续努力，一天也松懈不得。而对艺术来说——这就是为人们的心灵而斗争。

艺术家，意识到上述这一切的人类灵魂的工程师，是否可以不是历史乐观主义者呢?

不难指出，在资产阶级社会的文学中，存在着另一种类型的艺术家，他们的特点——这也因为他们没有关于未来的概念——是悲观主义的绝望，比如，甚至那“迷惘的一代”的歌手们的最优秀的小说，也证明着这一点。但是这个课题已经超出本文所讨论的范围了。

2

现在很清楚，为什么我们艺术家的自决这样地影响着某些反对苏联文学的人，这样地使他们恼火。我们的某些敌人不会或者不愿意彻底了解我们，蔑视我们苏联文学中的主人公，把他看作是上面谈到的伏尔泰关于乐观主义的中篇里的好心肠的邦葛罗斯。这个邦葛罗斯证明，因为一切都是按照一定的目的创造出来的，所以它们都是必需的。所以他说，那些断言一切都是好的人是在说蠢话，应该说，在这个最好的世界里，一切都是越来越好的。看，他们就是这样为我们的乐观主义敲起警钟，责备我们简单化。然而我们的反对者把带有邦葛罗斯精神的乐观主义加在我们的身上，才真正是简单化。谁都知道，伏尔泰的这个哲学家说，在这个最好的世界里，一切都是越来越好的，但他却不愿意承认资产阶级社会还在它的早

期就已产生的各种矛盾，宣称背弃自己的见解对于他是不体面的，因为莱布尼兹绝不会错，预定的和谐是世界上最美好的，就像充实的宇宙和不可衡量的实体……我们和伏尔泰一起都感受到他对这种哲学的嘲弄的深度，这种哲学，不管这有多么奇怪，今天，正当资产阶级走向末日的时代，竟企图仍旧从那种“预定的和谐”的观点来证明它的永恒。我们的历史乐观主义却是以人类向共产主义前进这样一个科学的概念为基础的。这个概念以对待我们自身的自我批评的全部力量武装着我们。这种尖锐的、不安静的世界观急切地要求我们每一个人表现出最大的积极性来。我们还要为那种要“用自己的双手”去建立的和谐而斗争，还要努力去达到它，虽然谁也否定不了我们的力量和我们的前景。《山外青山天外天》、《望不到边的远方》，——在这些作品的名称，这种特殊的口号中，表现了占据着我们对现代生活有着敏感的艺术家的心灵的那种向未来突进的激情。由此就产生了我们对每一个集体和每一个个人的严格的要求——绝不能使牧人的幻梦、田园诗和牧歌出现在我们的文学中；比如说，札波洛茨基的创作中没有这些，就使得我们的朋友里别林诺很吃惊，他竟想把这件事当作这位摆脱了“有魔法的”乐观主义的过失的杰出诗人的特殊功绩呢。

同时，尼古拉·札波洛茨基因为经常注意生活中的矛盾，写出了许多优秀的具有哲理深度的诗篇，这不但是他的特点，而且是苏联社会整个历史过程中一切优秀的苏联文学作品的特点。苏维埃制度在抛弃了剥削者、把生产手段转交人民所有之后，就将社会利益第一当作人的关系的理想提了出来。个人利益和公共利益的一致变成了新社会的先进的人们——苏维埃人的生活方式的有机特征。如果受个人发财致富的欲望所推动的资产阶级个人主义把人引向如高尔基所说的“个性的毁灭”的话，那么，个人利益和公共利益的一致则带来真正的个性的丰富，——但这种个性并不是某种出类拔萃的单干的人，而是能代表群众的、由先进人物组织的整个强大的先锋队。维什涅夫斯基在他一篇战时日记里这样写道：

生活多么宽广！难以置信的宽广，如果从更大的范围来看，就哲

学意义来说，那么我的亲爱的列宁格勒是和马德里（在那里我看到过多少英勇的人物）和中国的城市（我将要到那里去）站在一起的。到处都是人！我真高兴，我终于豁然贯通地理解了世界的全部的宽广。我呼吸着这个，靠这个生活。我爱你们啊，人们，兄弟们，同志们！……我还要把这向全世界、向一切人宣布！……就让他们冷冷地嘲弄我吧——这是徒劳无益的，是枉然的！……[1]

为了集体的利益而使个性丰富的主题变成了苏联文学中的内在的主题。怎样描写新人的形象，不能不反映出新的矛盾，反映出苏维埃时代的风格特点。车尔尼雪夫斯基说过："历史的道路不是涅瓦大街上的人行道；它整个经过田野向前伸展，一会儿是尘土，一会儿是泥泞，一会儿穿过沼泽，一会儿通过荒野。谁害怕被尘土遮盖，害怕弄脏了皮靴，谁就不要来参加社会活动吧。"[2] 新社会和新人的形成是一个长期的、痛苦的，有时还是悲剧的过程。马克思和列宁都谈到过这种同由资本主义向社会主义的过渡必然联系着的长期分娩的痛苦。在社会科学中还找不到一种新的生活制度和新人的"无痛"分娩法。那些多少细心地研究过我们文学发展的人便不能不注意到，我们有一定数量的艺术家是能够成功地解决新人的主题的，如果在这个新人的身上包含着悲剧的因素，而且还不止于此，对于我们的艺术家来说，这种悲剧因素的美学的实质是通过新人的心理和行为上的英雄气概揭示出来的。

这些特征在苏联文学中一开始就被确定了下来，——因为要和我们的反对者争论，我们不得不再提一下大家都知道的事情。法捷耶夫的小说《毁灭》的形象中所表现的那种斗争的哲学和"官僚主义的乐观主义"有什么相干？这些形象由于小说末尾大家还记得很清楚的那句话，那句艺术的"指示"："应该活下去履行自己的义务"而大放光彩。如果没有这些痛苦和磨难、悲剧性的错误、成熟的经验，

[1] 维什涅夫斯基：《战时日记》（1943—1945），苏联国立文学出版社，1958年，第536页。——原注。

[2] 《车尔尼雪夫斯基全集》，俄文版，第7卷，1950年，第922—923页。——原注。

也就是法捷耶夫的主人公——从司令员到莱奋生队伍的最后一个人的个性成长和丰富的整个过程——就没有那一些胜利的保证，这种保证使这个可怕的失败的故事变成了力量的源泉，变成了致胜科学的可靠的预见。难道不正是那种克服痛苦的形象，不正是那种要求严格的乐观主义的哲学构成了《钢铁是怎样炼成的》这部小说的激情？它的主人公在苏维埃人的意识里是作为“真正的人”的形象被永久地保存着的。波列伏依的那部有名的小说就是直接依靠保尔·柯察金的传统的；这个形象就像用来研究土壤的探土钻一样，帮助我们描写卫国战争中的英雄事迹的作家，从人民英雄主义内部来吸取并且根据现实生活，来写出他的关于苏联现代生活的真实的神话。在《真正的人》里，还援引了另外一个文学典范——杰克·伦敦的有名的短篇小说：“……记忆中便出现了遥远的童年的回忆——有一个故事，讲一个人被一只生病的饿兽追踪着，拖着两条冻坏了的腿走过荒野。”[1] 但是我们的《热爱生命》的作者，在让自己的主人公经历了最沉重的身体的痛苦并使他成为争取保全生命这场斗争中的胜利者之后，就点上了句点，而对于苏维埃艺术家来说，这还只是任务的开始，只有在主人公不管付出多少代价又走上战争的岗位、变成了对人们有用的人的时候，他才可能成为胜利者，成为“真正的人”。没有这一切，对他来说，也就没有也不可能有完满的生活、对生活的爱。但是要知道，克服由于身体的伤残而引起的痛苦，这时也仍然是一件每天的、经常的任务。

那么“真正的人们”从哪儿去汲取力量，来解决这个或类似这样的问题，并且不是在一小时内，而是在一生里呢？这种力量的源泉，就是个别人的“我”同其他人的“我”、亦即目的一致的同志的我完全的汇合，而且归根结蒂，当个别的“我”一点一滴吸取了共同的经验的时候，就是和全体人民的完全的汇合。这样，个人才会在大家的信赖里，像在酵母菌里一样，不断地成长，提高，像花一样地绽开，冲破自己的“天花板”，让别人的生活进入自己的生活。这种使个性丰富的感觉，卡札凯维奇在小说《星》里通过侦察员特拉夫

[1] 波列伏依：《真正的人》，磊然译，人民文学出版社，1956年，第96—97页。

金的心理状态，极好地表现了出来。这个侦察员曾经从“星”电台向“地球”发射出自己的信号：

特拉夫金一次又一次地注视同志们的面孔。这已经不是部下，而是相依为命的同志，作指挥员的他感觉他们已经不是他的身外的别人，而是自己躯体的一部分。如果说在“地球”时他还能给予他们权利，让他们过各自的生活和保持自己的嗜好的话，那么，在这里，在这孤零零的“星”上，他们同他却构成一个整体了。

特拉夫金很满意他自己——增强到七倍的自己。

卡札凯维奇只描写了这种喜悦心情的一个方面，还没有让读者感到，在这种个人和集体的关系中主人公的独特的个性怎样开始发出绚烂的色彩，怎样产生了个性形成的加速的过程。特拉夫金的力量也就是从这里开始的。

“我们国家中相信自己的事业并准备为它献出生命”的人们——作者这样地评定特拉夫金的同志们，评定自己的主人公。他们在为祖国立功中获得了生活的最大的充实和美满的感情：

“大家快活起来了。通过这样的前沿，然后通过藏满德国人的树林，然后再用无线电和自己人取得联系，把关于这些德国人的消息转达给他们，——不，真应该这样生活着啊！”

把每一个人的生活的感情“全面地”扩大到共同生活的范围，就像维什涅夫斯基在他的日记里所作的那样，使“相信自己事业”的人们的个性丰富起来，是和牺牲不相干的，虽然它们是在悲剧的情境里最完满地揭示出来的。这里所指的是表现苏维埃性格的诗意的手法，用高尔基的话说，便是“创造主人公的技术”[1]。

我们的人变成了历史的创造者，而历史却并没有因此厚待它的创造者。悲剧的情境能激起人的最大的积极性，把他带进难以置信的热情的冲突中，使他不仅能看到他的存在的最深处，而且能看到形成这种个性的整个历史过程的最深处。那些已经变成苏联文学发展中的路

[1] 高尔基：《论文学》，苏联作家出版社，莫斯科，1953 年，第 49 页。——原注。

标的作品——《静静的顿河》和《青年近卫军》、《卓娅》和《路旁人家》、《儿子》和《俄罗斯森林》，就正是讲的这种情况。这个书单还可以扩大，然而必须保持在那些具有更大的艺术意义和技巧的作品的范围，这样的作品要有可能在文学史上变成通过形象表现出来的人民的精神和生活的艺术纪念碑。

我们在上面已经说过，我们有些艺术家能够非常出色地通过悲剧的情境揭示新人的形象。这里，我还想着重地谈谈这样一些按其创作气质而言是"悲剧家"的艺术家。我完全明白，在他们的创作和具有其他创作气质的艺术家之间并没有一道不可逾越的墙，社会主义现实主义文学允许对同一个课题作不同的创作上的处理，它不仅在思想上、而且在美学上仍然是统一的。

我们的人民不要给人慰藉的文学，但是他们喜爱和重视玩笑和诙谐，而且甚至在最艰苦的情况下也是心情愉快的。那些在一定条件下可以称作"悲剧家"的作家们当中有一位多么出色地写到了这种情况。试想还有什么能比可诅咒的战争更艰苦：

一天不吃饭没关系，
几天不吃饭也要活，
可是在战场上要不说句俏皮话，
有时候连一分钟也没法过。

战士少不了笑话，
就像少不了烟草，
两次轰炸之间有点空，
咱们怎么能不笑一笑？
咱们怎么能少得了你，瓦西里·焦尔金，
瓦夏·焦尔金——我的英雄！

不，有着像《战斗之后》、《渡江》这样的章节（《渡江》中描写了"不是为了荣誉，而是为了大地上的生活"的战斗的痛苦的狂喜）的《瓦西里·焦尔金》，是给人慰藉的文学，正像《路旁人家》

和《青年近卫军》不是“让人恐怖的”文学一样。列宁在他给高尔基的信里说到他希望高尔基给布尔什维克的杂志写一篇艺术作品时，用了一个非常富有特征的、能说明作品的性质的词：“振奋精神的”。我不能忘记诺维科夫－普利波依讲给我的一段回忆。他过去曾和高尔基同住在卡普里岛上，以一个青年革命家的身份受过高尔基的殷勤的接待并听过他关于文学的忠告。那时，每逢晚上，他们时常听朗诵——从俄罗斯寄给《知识文丛》的作品的朗诵。有一次读一个中篇小说，好像是一个女教师写的。由一位青年朗诵，朗诵得很好，读到绝望的和没有光明的俄罗斯生活部分，声调特别重，特别清楚。阿列克塞·高尔基坐不住了，走了起来，眼睛里流下了眼泪，烟也抽不下去了。青年诺维科夫－普利波依注意着他，因为他时时刻刻在学习着写作，于是就心里暗暗认定，这部小说在最近这一本文丛里一定要占一个光荣的地位。可是当高尔基听完了朗诵，擦去了胡子上的眼泪，平静地说出“不，不行，我们不用，我们需要具有锐气的作品！”这样的话的时候，他多么地惊奇呵！从诺维科夫－普利波依根据对遥远的过去的回忆模模糊糊地讲出来的这部小说的内容看，我可以这样设想，小说所描写的可怕的生活使高尔基激动得流泪，而作者的没有出路和绝望的情绪却使他厌恶——很显然，这里就是这部小说的根本弱点，它不会使革命家和艺术家的高尔基满意的。

当我们谈到苏联文学中的乐观主义的时候，我们所指的正是那种振奋精神的特点，像列宁在给高尔基的信中所理解的和高尔基所显然感受的那种。自然，那种能够以受苦引起净化心灵的眼泪的“悲剧家”的文学和（这里不可能提出准确的界限）那种能产生愉快和笑、明朗的悲哀、感人的欢乐的文学，也能够振奋人的精神。但是，不管是这一种，还是那一种，从一方面来看，同那些不久以前企图在大胆写真实的掩盖下，把我们的缺点描写得漆黑一团，向读者心灵里灌输绝望情绪的“恫吓家们”，同那些让人把他们平庸的命运扩散到我们的文学中来，劝我们还是把乐观主义放在影片《快乐的人们》的进行曲里和其他这一类的影片里的粉饰生活的“安慰家们”，同样是毫无共同点的…… 进行曲的乐观主义当然是必不可少，这，谁都知道，——“如果音乐家不写进行曲，整个工农兵代表苏维埃就别想

动一动军队。”然而，进行曲的乐观主义却完全不是悲剧的乐观主义了。无怪乎苏尔科夫在上面提到的那次在罗马的辩论会上那样激动地回答了不公正的指责：“我们经过了流血，经过了苦难，经过了巨大规模的震荡。在这种具有历史意义的背景上，在历史背景上，是不可能有愚蠢的人们的庸俗的乐观主义立足之地的。”❶

在我们的文学中出现象《乐观的悲剧》这样的戏剧并不是偶然的。这个剧本的名字本身说明了它的基本内容。恰恰是维什涅夫斯基在其中安排自己主人公的那一悲剧的情境，使他揭示了他的主人公的历史乐观主义的力量，因为他在他们的意识中看到革命的不朽和个人的不朽的一致。当我一九五八年在布拉格历史文献展览会上看到了那些誊写得非常工整并且细心地编了号的小纸条，即后来构成尤利乌斯·伏契克的《绞刑架下的报告》一书的那些小纸条的时候，我明白了，维什涅夫斯基是多么正确。

> 我的戏也快要结束了。我没有写到终结。我不知道终结如何。
> 这已经不是戏。这是生活。
> 生活里是没有旁观者的。
> 幕揭开了。
> 人们，我爱你们。你们要警惕！❷

无论如何我们不能把这个乐观主义的“物证”抛在一边；这物证紧紧地吸引着千千万万来自社会主义世界的普通的人们，他们，正像尤利乌斯·伏契克所确信的，“将写完幸福的结局”。

悲剧的情境并不意味着一定就是主人公的死亡，但却永远应该表现出他看待生与死的精神的力量。《俄罗斯森林》里的瘦弱温柔的姑娘波里亚冒着生命危险与德国军官争辩；当时这个德国军官在审讯这位年轻的俄罗斯姑娘的时候，很希望搞清楚居住在“东方广大地面”上的谜一样的人民的“隐秘的精神的后方”。她戏弄着这个刽子手，

---

❶ 《外国文学》，1958年，第4期，第218页。——原注。

❷ 伏契克：《绞刑架下的报告》，陈敬容译，人民文学出版社，1952年，第149页。

除了谎话以外，也向他吐露她对自己故乡土地的强烈的爱的真情，她简直像是走在“死亡的深渊的边沿”上。这个场面虽然构思得很深刻，但在某种程度上却表现得不够自然，因为波里亚这时是以有着丰富历史经验的练达的作者放在她年幼无知的口里的热情奋发的话来讲话的。作者也完全承认这一点，因为他认为，“她现在已经比自己的年龄更大、更成熟了，年龄很快就要全然不起作用了……”然而，在这种恰好和年龄无关的华丽的词藻里，却包含着她得救的保证——艺术家深刻地理解了某一个站在一旁、处于不重要的地位，而且仿佛在他所创造的情节里不起重要作用的人物的内心和行为的真实。没有这种过分紧张的、对她的小小的年纪来说是不自然的关于俄罗斯爱国主义的宣传，亦即波里亚对那位有“一副耐心观察科学实验的变化的研究家的面孔”的法西斯军官所说的那些话，恐怕就无法表现，在审讯时出庭作证的叛徒村长干了些什么事。波里亚的同乡知道她还是个孩子，就杀死了“研究家”的侵略者，使小姑娘乘机逃跑。❶

这种紧张到极点的悲剧的弦响彻了整个的《俄罗斯森林》，而且看来，在这个总的调子里，比在这一个或那一个人物形象里，更多地包含着列昂诺夫这部作品的乐观主义的真实，它是和整个革命的音乐协调的。

我紧张起自己的听觉，可是无论怎么努力，我也在这种乐观主义里分辨不出那种虚伪的“有魔法的”促音，它竟使我们有些朋友的听觉如此不快，以至他们不得不表白说——“我们再也听不下去了”。

我们还想更仔细地分析一下苏联几位最大的语言艺术家，按其秉赋来说也是“悲剧家”的创作中的爱国主义的、乐观主义的激情。

3

二十年代，在这些人当中，首先应该提到马雅可夫斯基。他在年

❶ 参看叶·克尼波维奇《保卫生活》一书关于这一场面的评论，苏联作家出版社，莫斯科，1958 年，第 162 页。——原注。

轻时期所写的第一部大型作品，就是他叫作《符拉季米尔·马雅可夫斯基》的悲剧。在这个悲剧里，可以看到属于主人公自传性质的东西。但是它的主要的东西自然不是形象的那些自传性的特点，而是它的一般的意义，不是作者在他的作品里反映自己的生平，而是艺术家以他作品的形象表现他对生活的责任。主人公的悲剧在于，他对自身的力量寄予了太多的希望，对人们也应许得太多，但后来他却不能去帮助他们，只是“流着不必要的泪水”，不能把他们团结起来，指出他们在和那些“大肚子的人”斗争时怎样依靠自身的力量。

往后，还在革命以前，这个高傲的反叛的个人主义者就走上了革命反抗的道路，无产阶级革命又使这条道路具有了伟大的积极的内容和巨大的现实主义艺术的力量。

马雅可夫斯基在他最后一部未完成的大型作品——《放开喉咙歌唱》里对他自己的创作道路作了总结。作者生前发表了这部作品，副标题是：《长诗的第一序曲》。这是一篇和未来的谈话——“听着吧，后代的同志们”，在这里，他把自己的创作看作为未来而斗争的武器，把自己诗人的力量看作革命的“一部分”。幸福的生活将不是依靠“天才”，而是依靠无名的“自己的人们”建设起来；诗人是伟大的，因为他是“巨大的阶级”的诗人，诗人和阶级的“共同的纪念碑”就是“在战斗中建设起来的社会主义”。《放开喉咙歌唱》是集体主义的赞歌。当诗人向未来的人们讲话的时候，他告诉他们：

后代的人们啊，

检查一下词汇里的漂浮物吧：

从“忘川”之水中

将涌出来

这类语汇的残余，

像“卖淫”、

“痨病”、

“封锁”。

在马雅可夫斯基看来，在苏维埃制度下还没有消灭的人类的痛苦

是资本主义的社会祸害和遗产影响的结果。这是一个普通而巨大的比喻：字汇即过去的漂浮物，它很能说明马雅可夫斯基的风格，它的意思就是：谈现在，就像谈对现在的回忆。忘川，即漂浮着“这类语汇的残余”的神话里的遗忘的河流的形象，推动着想象从今天的日子达到“未来的光辉年代”的远方，那时，就连这些“残余”都不存在了。整个长诗的序曲充满着力量，直指着目标，反映了马雅可夫斯基关于艺术家对生活、对那些后代的任务这一问题的见解：

为了你们
　　　　将来
　　　　　　　都健康伶俐，
诗人
　　用宣传画的粗舌
　　　　　　　　　舐去了
痨病鬼的痰块。

这绝不是“怜悯的语言”。尤其不是希望感动什么人，而是对在“爱耍脾气的妇人的诗艺”的贵族花园里“写诗像从喷壶里洒水”的那些人的打击。诗人在对后代讲话时一开始就拒绝了立在“玫瑰丛中”的纪念碑，他揶揄地谈到立在街心花园中央的“我的塑像”，说“那里痨病鬼在咳痰”，等等。然而马雅可夫斯基在以自己“宣传画的粗舌”来和那些“在墙角下弹起曼陀琳”的人们对抗的时候，还是没有能够避免悲剧的调子：因为毕竟还得“舐去痨病鬼的痰块”！这一切都是为了他还在最艰苦的年代就宣扬过的理想——“在新世界里被诗人弄脏了的玫瑰和幻想将要开放。一切都是为了愉悦我们大孩子们的眼睛！”或者“在那里，在苦难的大山的后面，是一片阳光照耀的幸福天地……”这些话已经肯定地说明了那种和谐的力量，这种和谐后来就产生了在《马雅可夫斯基夏天在别墅中的一次奇遇》里的和太阳的谈话，产生了长诗《好！》。而且还应该补充说明一点，即当社会主义在我们国家胜利之后，就出现了一代出色的发着新俄罗斯的人们的豪爽声音的诗人和歌者，由此也产生了《快乐的人们》

的进行曲，它的乐观主义是那样地不合那些爱好复杂高尚的诗歌的人们的胃口。

马雅可夫斯基在他自己创作的成熟时期这样地说明了他的诗人的任务："我觉得我是一座制造幸福的苏联工厂。"我们还记得这一段诗：

诸位先生们！
听人说，
在什么地方，
——好像是在巴西——
有一个幸福的人！

这是他第一个悲剧中的一段。这个悲剧给人一种没有出路的绝望和对未来的道路模糊不清的感觉。而《放开喉咙歌唱》则是已经在工人队伍里找到了自己地位的诗人的道路的总结。他的天才正是在这种队伍里才得到了发展，而且以战斗的姿态表现在许多方面：叙事诗方面、抒情诗方面、戏剧方面。他的戏剧是他以自己所喜爱的现实主义幻想形象的手法为未来而斗争的艺术。

在《澡堂》里，马雅可夫斯基嘲笑了那种恨不得别人一下子就把他们带到"一切都准备好了"的共产主义去的人。同时，在一个工人团体里所举行的讨论他的戏剧的会上，他还直截了当地说："特别是在五年建设时期，……我想要拿出来的，不仅仅是评论性的作品，而且是工人阶级怎样建设社会主义的生气勃勃的、充满欢欣的总结。"这并不妨碍他把他的一个反面人物挖苦地叫作奥普季米斯千柯❶。奥普季米斯千柯是一个极端的官僚主义者，他的舌头只习惯于说一些毫无意义的官话，这些话把他和那些有事不得不求他帮助的不幸的人们隔离了开来。他是一个自私的"乐观主义者"，他相信，会有人"走私人门路"把他带到"一切都准备好了"的共产主义去的。看，还在维德马尔的诽谤性的谰言出现并形成以前很久，马雅可夫斯

❶ "奥普季米斯千柯"在俄语里含有"乐观主义者"的意思。

基就用奥普季米斯千柯这样的典型把它们推翻了。

苏联文学中的历史乐观主义不仅仅是对胜利的信念和世界社会主义阵营前进道路上的成就；乐观主义教导艺术家发挥最大的积极性反对邪恶，保卫善良。从马雅可夫斯基作为苏维埃诗人的最初时期开始，在马雅可夫斯基面前就产生了一个问题：让自己的才能向最合理的方向发展，创造建设生活的“党的诗集”。他的道路，带有他的全部的个人的特点，极其显明地表现为根据党性的概念解决真正的创作自由问题的道路。这个道路同时还带有为社会主义而斗争的最初历史时期的特征，马雅可夫斯基的诗人的才华就是在这个时期得到发展的。他所达到的那种内在的自由就是他在当时的具体历史条件下进行社会斗争和同自己斗争的结果，是他刻苦工作、养成自觉的纪律、某些时候还要对自己加以克制的结果。诗人认为自己的任务就是“歌颂生的欢乐，指向共产主义的最艰难的进军的愉快”。他的创作是在内战和与破坏作斗争的情况下，在要求我们的人个人服从集体、有时完全放弃个人自由的条件下发展起来的。那种对人的要求就表现在《澡堂》的磷光女人的这些话里：

……单只在今天这短短的航行里，我就清楚地看到了也理解了你们的意志的力量和你们的风暴的轰隆声，这种风暴和力量飞快地变成了我们的幸福和整个行星的欢乐……任何人，哪怕他只带有公社集体的一个特征，——乐于工作，渴望献身，不屈不挠地钻研发明，愿意献出人性的骄傲，——未来就会接受他。

马雅可夫斯基就是根据这种渴望和意愿自由地选择了并为自己提出了革命诗人的创作任务的。有一位艺术理论家在一九二〇年的一次辩论会上曾经说：诗人是不能强迫的。但马雅可夫斯基回答他说：错了，诗人是不能强迫的，但是他自己可以强迫自己！在这种自觉的自己强迫自己当中，就有着一条通向内在自由的路，在这种自觉里，也包含着一种在当时的历史时期具有特征意义的悲剧性的因素。因为在《放开喉咙歌唱》里，是在以浩大的气魄，“经过世纪的山岭”和未来谈话，所以马雅可夫斯基认为不讲出构成他的内在的严整性的那一

重要的因素是不可能的：

或许我
　　做一个宣传鼓动家
　　　　　　　　觉得有些厌烦，
或许我
　　写几行
　　　　爱情的小调把你们弹唱，——
那就更加有利可图
　　　　　并且更加绮丽漂亮。
然而我
　　制服了
　　　　自己，
　　　　　抑制着
自己的喉咙，
　　　把自己的歌扔在一旁。

可是什么是这种必须排挤出去的“自己的歌”呢？对一个自由的艺术家来说，为什么这里会产生这种必要？我们回忆一下另外一位现代诗人的例子吧。在《路旁人家》的最初几节里，特瓦尔朵夫斯基即告诉读者，他“在困难的一年开始写自己的歌”，这只“歌只写了一半，就放到了一旁”——

但是就像你记得的在战争中
你的心喜爱过的那些事物，
在我的心里开始的这只歌，
曾经存在，曾经沸腾，曾经哀诉。

我把它保藏在自己心里，
我要为了未来把它保存，
在其他的诗行中间藏起
这些诗行的痛苦与欢欣。

谁要是记得这首长诗的这种痛苦的激情，他就会找到答案：为什么艺术家要“藏起”它，要暂时地把它排挤出去。

在内战的艰苦的日子里，杰米扬·别德内依也“制服了”自己，他在他的抒情诗《悲哀》里也谈到了这一点。在这首诗里，他合理地认为他的功劳就是，“我自己总算没有增加可怜的灰心丧气的人的数目”。

马雅可夫斯基在世的时候就把他所写的作品全都发表了。甚至在创作作品和发表作品当中这一段时间，几乎没有间隔。这是由于他走在时间的前面，他“拖着被认识了的时间”。他经常不断地在和妨碍我们向前运动的事物进行斗争，和未来建立起一种愉快的和谐。他同过去的斗争——也就是同无论在社会生活方面、无论是在自身方面我们叫作资本主义的“胎毒”的东西的斗争——在许多方面都是带有悲剧性的，但是自由与和谐也正是用这种方法取得的。以长诗《关于这个》为例。长诗是悲剧性的和埋伏着危机的，是在苏维埃社会发展的转变时期，在新经济政策时期构思并写出来的。爱情和家庭的问题，或者如当时诗人所说，“日常生活”的问题，是他根据作为社会主义社会的理想的个人与集体统一的原则提出来的。长诗《关于这个》表现了主人公内心新旧之间的深刻冲突，和对过去的残余的克服过程。诗人胜利地走出了悲剧的危机，上升到和谐。“我呀从诗的天国奔向共产主义，因为除了它再没有我所爱的东西。”抒情的——通常称作表现个人感情的——爱情的主题，只有当它是个人与集体统一的主题，也就是说，归根结蒂是政治的主题的时候，他才会去写它。因为对他来说，没有共产主义，就没有爱，因此在描写爱情上他甚至是动摇的，内心不安的。就近观察了马雅可夫斯基工作的维克托·什克洛夫斯基不了解《关于这个》的悲剧性的社会意义和艺术意义，但他却敏锐地感觉到了这种意义，他在长诗出版后不久发表的评论里这样写道：“……马雅可夫斯基困惑于革命和爱情的主题，这种爱情因为它在革命时期到来而深感不安。”[1]

马雅可夫斯基是从新人的立场、从共产主义的立场找到自己通向

[1] 什克洛夫斯基：《汉堡拾零》，苏联作家出版社，1928年，第87页。——原注。

和谐的道路的，因此，他的创作里的悲剧性的因素又教育着新的人。马雅可夫斯基永远站在战斗的行列里。站在精神生活和新对旧的斗争的行列里。为了鼓舞人们的斗志，他能够而且也应该讲出他自己的一切苦难。

被马雅可夫斯基看做是他苏维埃时代的创作中纲领性作品的，就是《好!》。这里，不仅包含着他对国家和人民所完成的工作的评价，而且也表现了他所达到的个人与集体之间的和谐。政治抒情和爱情抒情在这里达到了一种特别完满的融合。“我爱这土地，”他得意洋洋地承认着，然而他为革命做着、写着这一切，——这完全是“由于我的爱人的天空般的眼睛”。诗人在同“民族的雄蜂”争辩时，说明了自己作品的主要主题——苏维埃的民族的骄傲和对祖国的爱——“我们的日子正因为艰苦才这样美好”。在《好!》里，主人公亦即诗人达到了这样一种矫健、自然的感情，这样一种需要和义务之间的平衡，这样一种同人民的统一一致，因此，和关于列宁的长诗不同，在这首长诗里“我”和人民、艺术和政治的主题，是紧紧地结合在一起的。这一种把他所做的事看做理所当然的感情——“我高兴——这是我的劳动加入了我的共和国的劳动”——在他的苏维埃时代的纲领性作品的形式上也得到了反应：使用各种加强的表现法，像构造新字、“抽象的作诗方法”等已经有所限制了。

马雅可夫斯基这首长诗的伟大意义远不是所有的人都能够一下子就理解了的。使那些抱有怀疑态度的知识分子生气的，正是它那种即使现在还会引起我们的思想上的敌人反对苏联文学的东西——它的战斗的乐观主义。“好啊”，——他们这样卑劣地一语双关地说。比保卫长诗更重要，马雅可夫斯基保卫着自己对未来的观点、自己对和谐的理解、自己的爱情和义务：“即使我变成了有气无力的、发不出声音的无能的人，我也要用我的模糊不清的发音唱出纪念十月的诗歌。”他只写他愿意写的——“遵从着义务的命令”。

大家知道，有一首诗在诗人生前是没有发表的，虽然他曾经在巴黎向一位妇女朗诵过。这首诗就是献给这位妇女的，但是在朗诵的时候，好像违背了接受诗的人的意志似的，其他的听众也在座。与他所写的所有其他诗篇不同，这首诗是不准备发表的。这就是《给达吉

雅娜·雅可夫列瓦的信》。这首诗的产生，也像《关于这个》一样——“根据个人的事情写一般的日常的生活”。但他认为必须说清楚，使他写这首诗的原因是，他作为诗人，对他在自己生命的最后几年所爱的那个女人的个人的态度。自从和她在巴黎相遇和认识以来，显然，他就产生了一个严肃的愿望，希望把自己的命运和她联系在一起。但是这封《信》的收件人——一个俄国女人——不愿意返回祖国，因此拒绝了马雅可夫斯基劝她到莫斯科他那里去的建议，作了一个对另一个世界的人有利的选择，而这个世界恰恰是马雅可夫斯基深深地仇恨的。整个这一段传记性的底细所以重要，当然，并不在这一段故事的本身，而是为了更好地了解艺术家对以形象体现出来的生活所负的任务；这里就是为了更好地了解马雅可夫斯基在通过共同的主题决定个人的主题时不可能有第二条道路（对我来说，没有共产主义，就没有爱）。因此，关于自己的爱情的说明，他也是这样开始的：

在吻手又吻
　　　　　嘴唇的时候，
在我的亲近的人
　　　　　　　身体颤栗的瞬间，
我的共和国的
　　　　　红色的花朵
也
　应该
　　发出熊熊的火焰。

这个声明说着什么呢？这就是说，对马雅可夫斯基来说，抒情气质不能分离出来，变成某种独立的“体裁”，让它像无谓的吵闹一般远离开政治而喧嚣不已：抒情气质包括着社会的人的生活的各个方面。因此，很难使马雅可夫斯基把爱情抒情诗和政治抒情诗分开。这封《信》在说明了这个女人不同意去莫斯科以后这样地收了尾：

不愿意吗？

　　　　那就留下来，过你的冬天吧，

我们要把这个侮辱

　　　　　　　　穿连在公共的账上。

我无论如何

　　　　总有一天

　　　　　　　会把你

　　　　　　　　　得到，

你一个

　　　或者你和巴黎一双。

最后几小行的声音有些悲凉，因为他承认了爱情上的失败，但也有几分幽默，因为个人将来成功的希望和这样的事情联系着，这就是，社会主义革命也要来到巴黎，要擦掉巴黎和莫斯科之间的界限。

然而，正是在这种嘲弄里，我们感觉到了抒情气质的一致性，它包括着马雅可夫斯基的一切——属于个人的和属于共同的。因此，罗曼·雅可布逊把马雅可夫斯基创作中的这一方面和那一方面不科学地对立起来的做法是没有意义的。在雅可布逊看来，仿佛马雅可夫斯基由于要求“社会订货”，为了作政治家而放弃了作抒情诗人：“两种对立的力量——把抒情诗压下去又复活过来，经常交替地出现在马雅可夫斯基的创作中。”

但是是谁向马雅可夫斯基“订购”政治宣言（即使在那篇不准备发表的《给达吉雅娜·雅可夫列瓦的信》里），来代替“纯粹的”抒情诗（当然“吻手又吻嘴唇”、“身体的颤栗”等等形象的含义就是属于这种诗体的范围）？问题就在于，对马雅可夫斯基来说，抒情诗和政治是不可分的，这是他的艺术思维的统一，有机的、自发的统一，他的全部诗歌只是一种“拖住被认识了的时间”向共产主义前进的手段。这种共产主义的现实，马雅可夫斯基仿佛用手都可以触到：“我将来到你们那里，来到共产主义的远方…… ”

正就是为了更好地拖住被认识了的时间前进，马雅可夫斯基才“制服了”自己，为了另一支歌而挤掉这支歌。在这里就不能不包含

着悲剧的因素。他抑制着自己的喉咙，不让它唱“自己的歌”，因为他感到，它会使他离开他自己给自己提出的目的。车尔尼雪夫斯基在当时非常出色地阐明了，一个人在“制服了自己”的时候，怎样正好变成了他自己这一原理：“……总是通过每一个人的全部的公民生活，才展开历史的局势的。在这种局势里，每一个公民都应该放弃自己各种愿望中一个重要的部分，以促使自己其他愿望的实现（重点是我加的——彼），这些愿望对社会来说更崇高、更重要。”马雅可夫斯基的自觉的纪律证明了“党的诗集”的作者的严整性。马雅可夫斯基的《回国!》一诗的创作是自觉的纪律亦即自由的很好的范例。这首诗写于从美洲回国之后，写于到旧世界去的这次国外旅行之后。这次旅行使他心里那种社会主义祖国和诗人的任务的感情变得异常地强烈。马雅可夫斯基关于这首诗的结尾写道：

写一首唉声叹气的诗容易，——这种诗会……用一些毫不相干的……哼哼唧唧的回忆把心揪碎，我给自己的一首粗糙的河马般的诗加了这样一个天国般完美的小尾巴：

我愿意我的国家了解我，
但我不会被了解——
　　　　　　怎么回事?!
我将从一旁走过
　　　　　　我的亲爱的国家，
就像从天空
　　　　斜落下来的雨丝。

不管这整个浪漫曲的感染力怎样强（听众会抓起手帕来的），我还是把这种漂亮的、被雨水浸坏了的羽毛拔了下来。

这一节诗好吗？是的，但是它却离开了诗的共同的任务，离开了作品的思想，它产生于“毫不相干的”回忆。仿佛马雅可夫斯基在这样讲：“我也会匆匆地写几首你们的浪漫曲……”但是我不允许自己这样做，我不追求全体听众拍手叫好的廉价的成功，因为它不是基

于真正的艺术的效果，而是基于“浪漫曲的感染力，我要拔掉这种‘漂亮的’被雨水浸坏了的羽毛”，靠着它哪儿也飞不去。要知道，诗人的任务就是“歌颂指向共产主义的最艰难的进军的愉快”。这个诗节在我是不能容忍的，但是毕竟它是我的，它反映了我的“唉声叹气的回忆”。而我抑制住自己的喉咙，不让它唱这种“自己的歌”，因此，我感到自由。

马雅可夫斯基并不是一直正确地理解克制自己的必要性。“为什么我要写玛妮雅对彼佳的爱情，而不把自己看做正在建设生活的国家机关的一部分?”但是在这里，他却反驳了他自己，照什克洛夫斯基的说法，他对自己描写爱情的长诗《关于这个》感到遗憾。他继续着涅克拉索夫式的诗人的路线，这种诗人会对他打算“在充满灾难的时期，歌唱天空、山谷和大海的美丽，歌唱爱人的柔情”感到羞愧。但是，假如马雅可夫斯基跟随着涅克拉索夫诗里的禁欲的公民之后，大概是警告自己——“现在不是说爱情的俏皮话的时候”，——那么，在伟大卫国战争的“灾难的时期”，像西蒙诺夫的《等着我吧》，或者苏尔科夫的《土屋》这样的诗篇就会像面包和子弹一样地必要了。在爱情诗的形式里，当时产生了一种新的辅助性的、精神武器的形式，它的写作的原则以在苏维埃制度下被培养起来的新人的严整性为基础。历史使抒情的主题发生了新的转变，这种转变无论是涅克拉索夫、无论是在他之后的马雅可夫斯基都没有觉察到。

马雅可夫斯基的自我克制是由一个特别的时期，“军事共产主义”的过渡历史时期促成的，而且它也得到了丰收，帮助他成长为一个伟大的天才，鼓动诗人。然而，因此也产生了诗歌方面的一些重大的损失——像《钢铁是怎样炼成的》里的保尔·柯察金一样，他必须抑制自己的某些情感，以免落入“毫不相干的唉声叹气的回忆”。

他“制服了”自己，从自己的创作中把那种松懈人的斗志的抒情诗排挤了出去。“……我迈开大步，越过抒情诗的书卷，像一个活人在跟活人们讲话。”马雅可夫斯基“对抒情诗的憎恨”——对那种个人的幽静生活的主观主义的抒情诗的憎恨（亚历山大·勃洛克也说过这个），变成了一种抒情诗的风暴，这风暴以它全部的狂暴的迸发的力量唤起了并在自身中体现了一种共同的感情，归根结蒂，这也

就是政治。有时他作得过分了些，完全依照着“列夫”派美学的美学标准，拒绝描写自然。当然，马雅可夫斯基“不让”自己这样作是由于看到有许多缺乏思想的描写自然风景的抒情诗，这种东西使当时许多诗人丢开了社会的主题。但是你把自然赶到门外，它却爬进了窗口。在《塔玛拉和恶魔》一诗里，从嘲弄的说法“从这条捷列克河流来诗人们的歇斯特里症”开始，往下他又不能不承认高加索的自然的绝美，它的“不可触动的美”：“那催眠术、浪花和飞沫的嬉戏使我着魔”他从国外回来时写了《他们和我们》一诗。这是一首“鼓动者—大声疾呼者—首领”的普通的诗篇，它充满着对当时我们的落后的思虑，但结尾时却以乐观的调子号召人们投入工作：“打倒那些嘿嘿暗笑的笨伯！滚开，油膝般漂亮的老爷！”在这首诗里，在接近苏联国境的地方，他也加进了几节描写亲爱的俄罗斯大自然、描写有着给心灵以喜悦的雪和小白桦的俄罗斯的冬天的诗句：

地平线上——
　　　　　　一片乳白。
雪
　和涅戈列洛耶[1]
突然
　　看见一棵小松
从雪里长出来
　　　　　　会多愉快。
自然——
　　　　看见小白桦
用雪盛装着，
发着雪白的
　　　　　光泽，
也是莫大的快乐。

[1] 涅戈列洛耶是当时明斯克—巴蜡诺维奇（都在白俄罗斯）铁路线上靠国境的一个不大的车站。

这种欣喜被羞答答地掩盖在诙谐的话语里，几句戏谑的俗话里——“用雪盛装着”、“莫大的快乐”。

“看到电气之后，我完全不再对自然发生兴趣了。一个未完成的作品”——他在自传里这样写道。在对待他实际上所感觉到的，不顾一切“禁令”冲入他的诗的东西的态度上，矛盾是太明显了。甚至对这样的“自己的歌”不知道为什么也要抑制住自己的“喉咙”不去唱它。这也许是不恰当的，这是悲剧性的，但是伟大诗人走向自己的和谐的道路，伟大的乐观主义者的道路就是这样的，正是他给了人民关于列宁和关于祖国的长诗，给了人民歌颂指向共产主义的最艰难的进军的愉快的作品。

4

马雅可夫斯基在他的《放开喉咙歌唱》一诗里对未来的读者说：

我将来到你们那里，
　　　　　　　来到共产主义的远方，
可不会像
　　　叶赛宁歌曲中的那种骑士。

马雅可夫斯基说得对——在二十年代的诗人中间，叶赛宁也走进了我们的时代。对于他，今天亲手缔造“共产主义的远方”，并促使它早日到来的新的读者抱着很大的、越来越高的兴趣。叶赛宁全心全意地向往着未来，力求“赶上钢铁的队伍”。他并没有小看了在这条路上窥伺着他的矛盾和困难：

我不是一个新人！
为什么不敢说出？
一只脚还留在过去，
我就想赶上钢铁的队伍，
另一只脚却让我滑倒在地。

这个忍痛的自白，是他在长诗《消逝中的罗斯》里作出的，但是他又在长诗一开头说：

列宁的胜利培育出来的人们，
我们很多事情还不能认识。

这个自白也是同样重要的，它使人有可能更深入地理解叶赛宁精神上的悲剧。因为诗人并不喜欢夸大他的“觉悟”，相反，他还在另一首诗里抱怨早先对许多事情都不了解：

你们不知道，在茫茫的人海里，
我就像一匹马，被赶得满身是汗，
勇敢的骑手用马刺刺我。
你们不知道，
在那一片蒙蒙的烟雾中，
在被暴风雨摧毁了的生活里，
我痛苦，因为我不明白——
事件的宿命要把我们带到哪里去。

这难道不是新社会和新人从痛苦中艰难地诞生这一著名原理的艺术上的同义语吗？然而重要的是，叶赛宁谈到他自己时说：“我们……列宁的胜利培育出来的人们。”这是正确的。尽管有种种使他痛苦的矛盾，新人还是在他身上诞生了。他最后的，即一九二五年的诗，至少是写社会主题的那些诗，都是坦率地（如果可以这样来谈诗的话）声明他在观点上的一些转变的：

我按另一种方式感觉和思索。
我举起欢乐的酒杯敬祝：
赞美和光荣归于舵手！

或是：

我羡慕那
在战斗中度过了一生的人，
保卫过伟大思想的人。
而浪费了自己青春的我，
甚至连回忆也没有留存。

或是：

我现在向往着别的事情……
在苍白的月光里，
透过石头和钢
我看到了祖国的威力。

叶赛宁的这种转变是如此显明而清楚，所以同时代的人在看到他在一九二四年出版的诗集《在祖国》和《苏维埃罗斯》的时候，都怀着同样的心情谈论他。《十月》杂志（一九二四年第三期）和《真理报》（一九二四年十月二十四日）都发表了关于这些诗集的热情的评论。诚然，叶赛宁思想上的进化，尤其是他要塑造列宁形象的尝试，曾经引起了粗暴的谴责和反击。而叶赛宁的反对者，不管你多么奇怪，就是那些看来应该帮助诗人转到新的轨道上来的杂志的领导人。但二十年代的文学环境就是这样，事实就是这样。在“伐普”[1]一九二五年初的一次代表会议上，文学中的“‘真诚’与‘本性’”的拥护者沃隆斯基说：

“来，谢尔盖[2]，我们坐下来安静地读读马克思吧。”问题在哪儿呢：这是腐化，这是欺骗，人们受了骗，可是他们还相信这个。我们无法对这个抱认真的态度。这是对读者和作家的嘲笑。这个人没有一点良心了。但愿他不要把列宁和马克思的名字随便地放在嘴上，因为

[1] 即“全俄无产阶级作家协会”。
[2] 叶赛宁的名字。

这些名字是我们所宝贵的！❶

对一个力求在工人队伍中找到自己的地位的诗人的这些荒谬的责难，竟被人们鼓着掌接受了。在同一次“伐普”代表会议上，列别杰夫－波良斯基也发了言，并从“无产阶级文化派”的立场支持沃隆斯基，不相信对一个“同路人”的改造。

毫无疑问，叶赛宁和瓦尔金一道旅行了高加索之后写到了马克思，写到了列宁，但对于叶赛宁思想上的真诚和转变的可能性，我是不相信的。❷

这些攻击并未在叶赛宁心里产生什么特别的印象。他感觉得到卢那察尔斯基，特别是《真理报》的友好的支持。而一九二五年春天发表的长诗《安娜·斯涅金娜》，他的一篇思想上最严整、艺术上也很完美的作品，又一反沃隆斯基的教训而提到了列宁的名字，列宁的形象在诗人和他的同乡们相会的一段插曲中，很自然地进入了诗篇的艺术结构：

我，被思索苦恼着，
什么话也说不上来。
阶梯颤抖着，摇动着，
可是我记得
一片嗡嗡声下的那些头颅。
“你说，
列宁是什么样的人呢？”
我轻轻地回答：
“他就是你们”

❶ 高尔基世界文学研究所档案，155 号，“伐普”，第 25—30 页。——原注。
❷ 同上。

从叶赛宁向新事物的这一转变看来，马雅可夫斯基在一九二五年打算吸收他为《列夫》杂志撰稿，就容易理解了，尼古拉·阿塞耶夫在他的回忆录里证明了这一点：

当时谈到了叶赛宁参加《列夫》的事。叶赛宁马上要求团体加入（指意象派——彼）。马雅可夫斯基半笑半恼地反对说，中学毕业的时候大家去拍拍团体照是好的，而这对叶赛宁并不相宜。叶赛宁质问说："可你们也有团体的吧?""我们的不是什么团体，而是整个行星!"叶赛宁对行星这一点是同意的。一般地说，他也没有十分坚持要团体加入。

关于叶赛宁思想上的发展变化的意义，马雅可夫斯基曾在他的《怎样作诗?》一文中这样说：

……他对一切和革命、和阶级有机地结合在一起，并注视着眼前广阔的乐观的道路的诗人，都感到某种羡慕。据我看，这就是叶赛宁诗歌创作的神经过敏和他的不满自己的根源。

像这样的乐观的道路也在叶赛宁面前出现过。他在一九二四到一九二五年间写的作品，那些表现了他的欢乐心情、艺术形式也很完美的作品，便是这一点的直接的说明。仅仅把叶赛宁当作一位杰出的风景画家，仿佛是俄罗斯诗歌中的希什金[1]或列维丹[2]是不对的。他是一位描写重大的社会主题的诗人，这种主题在他一生最后几年的作品里，是在描写列宁的形象和对他发出狂热的赞美的情况下加以解决的。他的一些大型作品——《二十六个之歌》，《列宁》，《大地的船长》，《大进军之歌》，《安娜·斯涅金娜》——就是如此。他有权利也有根据在谈到自己时把自己当作"列宁的胜利培育出来的人们"，因为新人、新人的形象在他的创作中诞生了。

他现在发现了他以前不能从新人身上去理解的东西：英雄的感

[1][2] 希什金（1832—1898）、列维丹（1861—1900），均为俄罗斯优秀的风景画家。

情，让整个的生命服从伟大的理想。

细雨下了又下，
但你要沉住气，沉住气。
穿短皮衣的
巴黎公社社员呵，别打瞌睡。

又例如《大进军之歌》的结尾：

波浪冲击着海岸，
泡沫好似白霜……
战舰乘风破浪，
仿佛向印度远航……

叶赛宁的抒情气质，已在十分有力而且优美地拍击着新的海岸了。

然而旧事物，叶赛宁已经离开了它的那种东西，并没有被击败，它还活在他的身上并要求在艺术上表现出来。叶赛宁没有达到和谐。他身上有两个人并存着，而且只是并存，不是彼此斗争。一个是为自己的祖国、为新生的苏维埃罗斯自豪的人，有极其深厚的民族自尊心的公民诗人，这种自尊心是由于对列宁的爱以及力求理解"大地的船长"的事业的意义而形成的。另一个是……另一个后面再谈。国外的旅行，特别是见到美国（叶赛宁看到美国比马雅可夫斯基要早），也大大加强了他心里的祖国感情。叶赛宁在一九二二年写信给他的一个朋友说：

我的亲人们！好人们！

关于这个最愚昧、最可怕的庸人王国，叫我跟你们说什么好呢？除了狐步舞，这里几乎是什么也没有，这里的人大吃，大喝，然后又是狐步舞。人，我暂时还没有碰见，也不知道哪里闻得着人的气味。这里金元老爷红极一时，对艺术嗤之以鼻，这就是最高的乐厅。……

就让我们穷吧，让我们挨饿受冻，甚至人吃人吧，可是我们有心，而心在这里，因为不需要，已经被当作斯美尔甲科夫❶式的东西租给人了。❷

叶赛宁写回祖国的信里有很多东西让人想起马雅可夫斯基的信，有的语调差不多完全相似。叶赛宁的一篇以美国印象为题材的未完成的诗《无赖的国家》，很多地方都与马雅可夫斯基后来写的关于美国的诗中的形象有令人惊讶的呼应。第一个从苏维埃国家到美国去的俄罗斯诗人，在陌生世界的印象的冲击下，不自觉地就运用了马雅可夫斯基创造的把两个世界加以对比的作诗法。

新人的形象在叶赛宁身上诞生了。

下面是列宁说的一整段关于新人诞生的痛苦的话，这种痛苦我们提过不止一次了：

"就拿那些描写分娩情形的文艺作品来看吧，拿那些想把分娩的一切痛苦和凄惨的情景真实描绘出来的作品，如左拉所著《La joie de vivre》（《人生乐趣》）或魏烈萨耶夫所著《医生随笔》来看吧。人的诞生是会使妇女遭到极大的损失，痛苦昏迷，血流如注，半死不活。但是，如果某个'生物'竟认为爱情、爱情的结果和妇女做母亲这件事的意义不过如此而已，那么，有谁能承认这个'生物'是人呢？谁会由于这一点而拒绝爱情和生育呢？"❸

叶赛宁的创作可以作为表现新人诞生的痛苦的又一个文学上的例子，但是，这痛苦的相当一部分都是在一种可怕的场合下表现出来的，痛苦始终没有结果，女人也并未变成母亲。

另一个人不是新人，他和"列宁的胜利培育出来的人们"肩并肩地活在叶赛宁身上。这两个人并没有彼此隔开，相反地，他们是紧紧地结合在一起的，叶赛宁也从浪漫主义的譬喻中觉悟到这一点：

❶ 斯美尔甲科夫是陀斯妥耶夫斯基的小说《卡拉玛卓夫兄弟》中的人物，残酷，无耻，憎恨一切人。

❷ 引自给阿·萨哈罗夫的信，载《为旅行者准备的漂亮的旅馆》，1922年，第1期，第14页。——原注。

❸ 《列宁全集》，第27卷，第466页，人民出版社。

“我希望拿带有黑蟾蜍的白玫瑰在世上做桂冠。”

我们不能把叶赛宁身上那种属于过去的东西、死的在那里抓活的那样的现象抹杀掉，因为那里也有活生生的东西——由于未实现的希望、未兑现的打算而产生的活生生的痛苦：

真是羞耻！
真是天大的羞耻！
我落入了一个狭窄的夹缝之地，
因为我能够做的，
不是我已经做的，
也不是我为了好玩而做的。

叶赛宁的悲观主义在一九五七年的罗马诗歌讨论会上被提到了首要的地位，仿佛这就是与“有魔法的”乐观主义相对立的真正的诗歌的价值。这里的错误不仅在于叶赛宁的广阔的乐观的道路没有受到注意，这条道路，如我们所指出的，在诗人一生最后的两年中给诗人的帮助特别大，这两年所写的差不多都是他曾经写出的东西中最好的东西。错误还在于，这里对于叶赛宁的悲观主义是按照人们叫做“叶赛宁性格”、而苏联舆论界曾在二十年代后半期同它作过无情斗争的那种东西的精神来加以解释。但是，在叶赛宁的诗歌和“叶赛宁性格”——这是一种迷惑了一部分青年的颓废的个人主义情绪——之间，是有重大的原则上的差别的。“叶赛宁性格”就是拒绝参加共同的事业，跑开去酗酒和胡闹，而以一切都在滚入深渊为自己辩解——我不能有任何改变，也不想改变，让一切都毁掉好了。叶赛宁的主人公的立场可就完全不同，这或者是自我鞭策（“因为我能够做的，不是我已经做的……”），或者是祝福未来，而他在未来却是多余的：

我不知道，我将来会怎样……
也许我不宜在新生活里流荡，
但我还是希望看到，

贫困的罗斯像钢一般坚强。

叶赛宁的主人公不相信自己的力量，不相信参与改造祖国的共同事业的可能性，但是，在这种意识中也有一种责任感，也因此，才产生了那种活生生的痛苦，这痛苦把软弱的哀歌变做了自怨自艾，因而使那些对自己命运的最阴暗的预测也显得高尚起来。同时，俄国社会主义的发展远景他越看得清楚（“现在我是苏维埃方面的最狂热的同路人”），他越感到不参加共同事业的可怕。

这是个怎样的国家！
我还有什么必要
在诗里叫嚷说，我和人民亲如手足？
我的诗这儿再也不需要了，
也许连我自己在这儿也是个废物。

这就是他最后几年的一些杰出的作品，像《回到祖国》、《苏维埃罗斯》、《消逝中的罗斯》、《暴风雪》中的总的、主要的情绪。在《暴风雪》里还有这样残酷的画面：

那光秃秃的枫树
用它黝黑的树梢
对着天空嘶哑地
哼哼着往事。
它是什么枫树？
它简直是一根可耻的柱子，
你可以在那上面吊人，
也可以把人在那上面撕碎，
而且第一个就该吊我，
把我的双手反绑在背后——
为了我
用嘶哑的、不健康的诗歌

打扰了
祖国的睡眠。

诗人对自己的国家，对它的社会主义的未来所怀抱的信心与他对自己的不信任之间的矛盾增长了起来。这些过程在叶赛宁的创作中，似乎是在不同的范围内单独发生的：一方面是理解共同事业的成就并对它感到喜悦，另一方面是越来越强烈地意识到自己的不完善。前一种感觉只有使后一种感觉更来得尖锐。

他的次要的、特别消沉的作品，首先要算组诗《酒馆的莫斯科》和长诗《黑色的人》。《黑色的人》是在诗人去世以后发表的，从写作年月看，大约是一九二三到一九二四年初的作品，写于组诗《酒馆的莫斯科》之后。列宁的去世在诗人心里引起的一些强烈的感受，变成了促使诗人转向新事物的动力。用马雅可夫斯基的话来说，这个“不朽的死”也使叶赛宁产生了一种热烈的愿望：要理解自己伟大的同时代人（“我不明白，他是用什么力量，震动了整个地球”），并把他的形象在诗里再现出来。这些尝试，加上政治抒情诗以及爱情抒情诗（《波斯调》）的非常的繁荣，便在叶赛宁面前打开了一条广阔的乐观的道路。

在这些诗之前，还有这一个极度颓丧和逃避社会兴趣的时期。这个时期，个人经历上的重要事实是，他与埃塞杜拉·邓肯[1]的关系和国外旅行。看来，叶赛宁是希望为自己、也为自己的主人公弄清楚在这个时期所发生的并被他反映在诗里的那一切的意义的。自然，这里也不应该由于艺术形象中谈到个人经历就把事情简单化。因为，重要的还是艺术家对以形象表现出来的生活所负的任务。叶赛宁在《酒馆的莫斯科》里是代表这样一个主人公在说话的，新社会的诞生把他远远地抛到了后面，并迫使他意识到自己对共同事业的毫无准备，而这一点，一部分（照当时的说法）接受了革命并理解了它的合理性的知识分子的感受都是非常不健康的。尤利·奥辽夏的《嫉妒》的主人公卡瓦列洛夫的情况就有和这相类似的地方。

[1] 邓肯（1878—1927），美国著名的女舞蹈家，原籍爱尔兰。

他虽然承认了新人的优越性，但却越来越堕落，等着自己“和安尼·奇卡睡觉”的轮次。通过这个滥施爱情的寡妇（卡瓦列洛夫在她的华丽的床上找到了他最后的避难所）的形象，诗人对市侩习气，对就其个人主义来说也是个变相的市侩的卡瓦列洛夫作了无情的讽刺。

叶赛宁在《酒馆的莫斯科》里还没有达到讽刺的水平。这下一步是他在《黑色的人》里完成的。《酒馆的莫斯科》是什么呢？叶赛宁把他在一九二三年写的诗收起来编成一个集子，给它加了一篇特别的序，叫做《作为〈酒馆的莫斯科〉的序的诗》。一九二二年写的诗《一切活着的都有一个特殊的目的……》被放在最前面。全书以《作为结束语的诗》结束，那就是一九二一年写的《我不惋惜，不呼唤，不哭泣……》。这本书的结构就说明着某种严整的构思。许多诗的主题，对于最初的革命年代的叶赛宁来说都是具有特征意义的，比如乡村与城市的对比、没落的感情和可怕的冷淡：“我们的生活就是被褥和床。我们的生活就是接吻和滚入深渊。”除此以外，他还绝望地企图从堕落腐化中脱身出来赞美真正的爱情和美感，跟“堕落的”人的“痛苦的荣誉”断绝关系——

也许我明天完全会走上
另一条路，像个永远复原的人，
听着雨水和野樱的歌，
健康的人就靠它们活命。
我将忘掉那阴暗的势力，
它们要毁灭我，把我折磨。
那亲切的面貌呵！可爱的面貌！
只有你我决不会忘掉。

这首诗是这一组诗的最后一首，它在集子里的地位就突出地说明了它的意义，这就是表明诗人渴望从“阴暗的势力”控制下挣脱出来。结束这本书的《我不惋惜，不呼唤，不哭泣……》一诗中对一切“将要开花又死去”的东西的祝福，又表明他与生活的空想的妥

协，实际上并未为他开辟出任何的道路。

诗人从国外回来后不久读给他的文学朋友们听的诗《黑色的人》❶，是一篇悲剧性的讽刺，是病态的、残酷到极点的，既反对自己，也反对那些凡是真正的诗人都要憎恨的“崇拜者”。

还需要什么呢，
这个在卧床上陶醉的小世界？
也许，抬起粗壮的大腿，
“她”会悄悄地走来，
你那时就给她读
你那委靡不振的、垂死的情诗？

啊呵，我爱诗人们！
一群多么有趣的人。
在他们身上，我永远能找到
我的心所熟知的故事，——
一个长发的畸形儿
给一个满脸面疱的讲习班女生
大讲天南海北的奇闻，
脸上流露着一种性的倦怠。

这几句话被诗人放进一个黑色的人的口。就是说，它们不是外来的，而是发自内心的。很难再想出什么更带有嘲弄性的话来谈《酒馆的莫斯科》和叫作叶赛宁性格的东西了。在这几句话里，可以听到马雅可夫斯基革命前的讽刺的调子，——但《黑色的人》和诗人晚年写社会题材的作品的整个诗体，却不能以信奉旧传统来说明，这传统是马雅可夫斯基创造的，他把叶赛宁叫作“歌曲的……骑士”。

---

❶《叶赛宁的生平和创作年谱》的编者别洛乌索夫认为这篇诗的这个写作时间是可靠的。——原注。

《黑色的人》是恐怖的诗歌，但不是自由的诗歌：

我戴着大礼帽站着。
谁也不和我在一起。
我一个人……
一面破碎的镜子……

叶赛宁并没有摆脱他自己的双重人格而进入新的乐观主义的时期（《黑色的人》定稿上的日期是：一九二五年十一月十四日）[1]。他的诗是悲剧性的，但不是那种以受苦、“卡塔尔席斯”（亚里士多德语）来赎罪的悲剧性。叶赛宁的创作没有触及那些矛盾，这就被为社会主义而斗争的最初历史时期，亦即诗人在世纪的暴风雨里渐渐成熟的时期苏维埃现实的英雄气概所决定的矛盾。他的创作不是依着苏联文学发展的基本路线前进的。他的诗歌的悲剧性完全是另一种情况。这里，旧世界结束的悲剧性大于新世界开始的悲剧性，否定过去的悲剧性大于建立新事物的悲剧性。但是不管是这样，还是那样，叶赛宁都“晚了一步”，又“赶了上来”……但是也不管是这样，还是那样，他都是如此诚恳、如此真挚、如此相信苏维埃俄罗斯并以它为骄傲，因此，绝不能把他的创作遗产撕裂成两个叶赛宁的遗产。整个说来，无论在和过去告别的绝望的抒情上，还是在试图歌颂革命的光荣上，他都表现了自己同时代人的某些体验、某种新人诞生的欢欣与痛苦。

5

如果把眼光放宽，那么《静静的顿河》的作者在塑造葛利高里·麦列霍夫的形象时，也同样面临着这一表现新社会分娩的长期痛苦过程中严重的、有时则是无法解决的矛盾的任务。

在《静静的顿河》描写顿河许多哥萨克村镇，包括葛利高里·

[1] 见尤·普罗库舍夫的讲义：《谢尔盖·叶赛宁》，苏联“知识”出版社，1958年。——原注。

麦列霍夫的故乡在内的反苏维埃政权暴乱发展的情节中，安插了两个敌对营垒的许许多多不同的人物。场面铺得很广，虽然布局并不复杂，但却使人感觉到“从芬兰寒冷的山岩到炽热的科尔希达区、从激荡的克里姆林到静静的中国长城……”这整个地区。有时我们仿佛是走马观花地，仿佛是浮光掠影地，但同时也是强烈而全面地感觉到伟大的英雄人民争取新事物的斗争。可是我们并不是经常都能理解：怎样和以什么样的艺术手段使人产生这种全面的感觉。但这是个特殊任务，也不需要在这里解决。这里所以提到它，只是为了重复一下许多人关于肖洛霍夫的小说不止一次地说过的话：他的小说的主人公是人民。如果不是这样，那就不可能解决这样的主题，它在小说的最后一部里，而且越接近结尾就越明显地变成了作者最重要的主题，用葛利高里·麦列霍夫的话来说，就是：“而主要的是我率领他们去反对什么人呢？是反对人民：……谁是对的呢？”[1]

在小说的结尾葛利高里·麦列霍夫这个人物成了一切情节的集中点，艺术家形象思维的一切线索的交叉点。艺术家给自己提出的任务是描写十月革命在最艰苦的初期所取得的胜利，而且不仅是武器的胜利，还是意识到自己是在那些年代刚刚打下基础的新的、世界上不曾有过的社会的创造者的人们的心灵上的胜利。“我”和人民、个人和整体的问题，在葛利高里·麦列霍夫的形象中可以说是穿上了当地的、哥萨克的外衣，这就使得这个问题在艺术上有着特殊的、无比的表现力，但这个问题的内容——新旧之间的斗争，却是革命的整个过程的一般现象。葛利高里·麦列霍夫在暴乱中“升了”官，他差不多指挥一师人。他的每一次“功绩”，都在已往记入他名下的、对人民所犯的种种罪行上增加一次新罪行。他心中对他所参加的战斗的正义性怀疑得越厉害，就越发疯狂地杀害自己的同乡和一同劳动过的人。他全身沾满了鲜血，因为艺术家认为用不着在某种程度上减轻或者不那么鲜明地写出自己的主人公对人民所犯的罪行，以使读者不致对他完全丧失同情。但同情是有的，而且越接近小说的结尾，同情越

---

[1] 雅基缅科：《米海伊尔·肖洛霍夫的〈静静的顿河〉》，苏联作家出版社，1958年。——原注。

深。这是怎么回事呢？

在他亲手杀死四个优秀的、英勇的布尔什维克水兵之后：

……葛利高里把皮帽子往雪地上一扔，摇摇晃晃地站了一会儿，忽然把牙齿咬得咯吱咯吱响，很厉害地哼哼着，脸色变得非常难看，撕起自己身上的军大衣的钮子来。连长还没有能朝葛利高里走过一步去，他就一个倒栽葱跌倒在地上，把裸露的胸膛贴在雪上。他哭泣起来，哭得浑身直哆嗦，他像狗一样用嘴吞那篱笆旁边的残雪。后来，觉得神智有一刹那特别清醒，他打算站起身来，但是办不到，他把被眼泪浸湿的、疼得歪歪扭扭的脸掉过来，朝着聚集在他四周的哥萨克们，用声嘶力竭的、非常响亮的声调喊叫：

"我杀死的是什么人呀？"他生平头一次在痛苦的抽搐中挣扎，喊叫，随着在嘴唇上冒泡的唾沫一同吐出这些话来："弟兄们，不能饶恕我！！……为了上帝，砍死我吧……为了上帝的母亲……判死刑吧……请把我……"

连长带着一个排长跑到葛利高里跟前，弯着腰俯在他身上，把他身上的马刀皮带和军用袋都撕下来，堵住他的嘴，压住他的腿。但是他的身子在他们的身底下有好半天工夫弯成弓一样，用两条僵硬直挺挺的腿乱踢雪屑，一面哼哼着，一面用脑袋往被马蹄踏烂的、闪闪发光的、肥沃的黑土地上乱碰，他就是在这块土地上面诞生出来，在这块土地上面生活过，他曾经充分享受了生活——痛苦多而欢乐少的生活——为他准备好的一切。[1]

作者所说的这短暂的"特别清醒"对葛利高里是何等宝贵。难道还不应当把这种场面看做是列宁在阐明新社会和新人的分娩过程时所说的那一段非常有力而尖锐的话中提到的那种"阵痛"吗？但是，意识到"谁是对的"并坚决走上人民唯一可走的道路——苏维埃政权的道路——的新人，并没有在葛利高里·麦列霍夫的身上诞

[1] 肖洛霍夫：《静静的顿河》，金人译，人民文学出版社，1957年，第3卷，第1309—1310页。

生。他在其中长大的那个私有制环境在他身上培养成的旧的、渺小的、等级的、残忍的东西扼杀了他。他在特殊时刻和非常情况下感到的“特别清醒”，只使他看到一半真理，而且在这一半真理中最强烈的感情是他对旧贵族的仇恨和他同劳动人民生而共有的本能。至于全部斗争真理，即激起大多数像他一样的愚昧的人去进行历史性活动的社会主义真理，葛利高里·麦列霍夫始终是一无所知的。作者在详细刻画葛利高里·麦列霍夫的形象时把他引到了这样一个边缘，仿佛各种情况凑合得使葛利高里·麦列霍夫眼看就要明白过来，了解历史真理，并为这个真理付出自己天性中的全部热情似的。而且这也是可能的。

他的心里有一会儿工夫发生了矛盾：“这是财主和穷人的斗争，并不是哥萨克和俄罗斯的斗争……米海伊尔·珂晒沃依和科特里亚洛夫也是哥萨克，而且全都是红军……”但是他又狠狠地赶走了这些念头。[1]

葛利高里的这种矛盾以及这种矛盾有两种可能的相反的出路，就是读者同情他、渴望苏维埃道路的真理在他身上能够战胜的根源。至于在类似情况下的彼得·斯托罗折夫（尼古拉·维尔塔的小说《孤独》的主人公），就没有而且不可能有这种情况。唐波夫省安东诺夫斯克富农叛乱的首领之一彼得·斯托罗折夫也来向他故乡村庄的苏维埃政权投降。下面就是他和家人、孩子们的苦痛的会见。

“好好地照料孩子，”斯托罗折夫皱着眉说“照料田庄，看着考尔迦，如果……”

“你打算错了，彼得·伊凡诺维契，呃，完全打算错了，”阿德利安突然叹息起来，“你完全打算错了……”

---

[1] 引自肖洛霍夫：《静静的顿河》，金人译，人民文学出版社，1957年，第3卷，第1209—1210页。

“好吧，”斯托罗折夫声音颤抖地说，“我知道该往哪儿去。”❶

斯托罗折夫，正如作者所说，是个死心场地的自觉的敌人，是个“狼”。当然，这样的狼要是死去就不会发生任何悲剧了。但他并没有死，而且背信弃义地杀死了哨兵逃走，要同他所仇恨的苏维埃政权继续为敌。这个结局是很合规律的，而且清楚地证实了形象的现实主义真实。虽然斯托罗折夫在历史上“失算了”，“完全打算错了”，虽然像他这样的人是没有前途的，但是当资本主义还在许多国家存在的时候，他就有可能继续斗争。资本主义必然要死去，所以斯托罗折夫也必然完结，而必然的死是没有什么悲剧的。

维尔塔的小说《孤独》写于一九三六年，在某种程度上是预先想到了肖洛霍夫在《静静的顿河》最后一部里所提出的任务的（我不是在比较这两部作品在解决这个任务时的艺术深度）。我还记得，已经熟悉《静静的顿河》里的人物的读者们是怎样急于读到小说的最后一部，特别是想知道葛利高里·麦列霍夫的结局的。看来，肖洛霍夫对革命前途的解决，更正确些说，肖洛霍夫对革命前途的处理，就决定于这个结局。批评家们差不多一致地提示作者，写葛利高里·麦列霍夫的形象时，要使他在思想政治上向苏维埃政权方面发展。这种要求是很自然的，也是必然的，这可能一方面是由于并没有充分认识到这很像阿·托尔斯泰的《苦难的历程》中知识分子形象的发展，另一方面是由于想同斯托罗折夫这个形象相对立。

《静静的顿河》的作者需要有艺术家的勇气来“辜负”读者的期待和希望，在这个具体的形象中始终忠于历史真实。参加富农叛乱的麦列霍夫的个人主义，“狼一样的贪婪”（肖洛霍夫谈到自己的主人公时不止一次地使用这种字眼），钝化了他出身于劳动农民的健康的阶级嗅觉。他对营垒对方弟兄们的发狂似的怀疑和发作，这种“特别的清醒”，使他几乎发疯（无怪乎作者称这种清醒是“特别的”），但还是没有使他做出任何良好和果断的决定。客观地看来，尽管社会

❶ 尼古拉·维尔塔：《孤独》，苏联作家出版社，1945 年，第 201 页。——原注。

出身和走的道路不同，葛利高里·麦列霍夫和斯托罗折夫是站在同一个阵营里的，米什卡·珂晒沃依不相信葛利高里，把他看做由于各种情况而不可能积极活跃的敌人，认为他必定要因为对人民犯下罪行而受到法律惩罚。米什卡·珂晒沃依在心理上是正确的；只有胜利了的人民知道自己的力量、宽宏大量地原谅任何敌人的行动合乎历史规律的时候，才能为葛利高里·麦列霍夫在小说范围外开辟某种前途。

近来围绕着葛利高里·麦列霍夫的形象又展开了热烈的争论——把他看作脱离人民的叛徒呢，还是看作“历史性错误”的牺牲者呢？同时有一种意见认为，“根据历史性错误的观念，有可能提出并以新的方式阐明肖洛霍夫的主人公的人性问题……”❶

我认为，这种争论纯粹是无谓的，因为在这种情况下很难把脱离人民同“历史性错误”分开。要知道，《孤独》中的斯托罗折夫也犯了阿德利安给他指出的“历史性错误”——“完全打算错了”。重要的是，由于进行反对苏维埃政权叛乱的斯托罗折夫形象的社会内容，他不可能有另一种行动，而心灵上对他自己所属的人民犯了严重罪行的葛利高里·麦列霍夫，是能够醒悟过来的，而且不管对他代价怎样大，还是能赎回他所犯的罪行的。葛利高里·麦列霍夫的悲剧就在于这种未能实现的可能性，而这个悲剧也是历史现实中许多动摇分子的命运，但另一些占大多数的动摇分子由于选择了同苏维埃政权相同的道路，则避免了这种悲剧。

作为一个艺术家的肖洛霍夫，是不轻易决定让自己的主人公向什么道路发展的；无怪他写最后一部所用的时间几乎等于写头三部所用的时间。但当主人公的形象把作者引上悲剧创作的道路时，像肖洛霍夫这样一个艺术家就不能不决定按照人的悲剧来写了。

在《静静的顿河》最后一部里有这样一段情节：从鞑靼村逃出后在途中休息时，婀克西妮亚向葛利高里述说他不在家时她和孩子们生活的情况。在小说的最后，儿童这个题材是作为未来的形象而出现的。

---

❶ 《文学问题》，1958年，第12期，第64页。——原注。

……他们想念你，他们问——爸爸在哪儿？我用种种法子对他们说，多半是用亲热的办法。他们慢慢地就惯啦，愿意和我在一块儿啦，渐渐地少到杜妮亚希珈那儿去啦。波柳希珈是个很文静和气的小姑娘。我用破布片给她做了几个洋娃娃，她就抱着洋娃娃坐在桌子底下玩起来。有一回，米沙特加从街上跑回来，浑身直哆嗦。我问他："你怎么啦？"他哭得非常伤心。"孩子们都不跟我玩儿啦，他们说——你爸爸是土匪。妈妈，他真是土匪吗？土匪是什么样子的人？"我对他说："你的爸爸不是土匪。他是……一个不幸的人。"于是他就缠着问我：为什么他是不幸的人？不幸的人是什么样的人？可是我怎样也对他说不明白……。

婀克西妮亚用"不幸的人"这个人民的字眼简单而深刻地说明了爱人的悲剧。不幸的人并不就是无罪的人。可是，既然葛利高里的生活是这样，他就不可能选择劳动农民所走的另一条道路。对于劳动农民来说，选择和工人阶级相同的历史命运就一般意味着对个人命运作了幸福的安排。肖洛霍夫用小说最后一部里展开的事件的逻辑，使人鲜明地感到这一点，但作为一个艺术家的他，集中了自己全部写作能力来描写这个"不幸的人"的遭遇。这种个人遭遇里含有普遍性的东西，这就使作者有可能通过自己主人公的悲剧把历史的道路——无产阶级革命的胜利给全体劳动者开辟的通向幸福的道路——变成一条确定不移的道路。

假如葛利高里的形象不是以全部人性出现在我们面前，而他的悲剧不是真正的人的悲剧，那么根据读者感受的对比规律，主人公可能走但没有走的另一条幸福的历史道路，就不可能显得如此光辉灿烂。由于这种思想和艺术的规律性，葛利高里接二连三遭到的挫折和不幸就带有象征的性质，而肖洛霍夫在创造这些形象时的艺术才能也达到了极峰。

葛利高里的生活像野火烧过的草原一样变黑了。他丧失了一切他心里所最珍视的东西。残酷的死神夺去了他的一切，破坏了一切。只剩下了两个孩子。

为了从葛利高里走向毁灭的旅途中得出正确的结论，可以说，小说的最后的情节里和“这个连鬓胡子和外表很可怕的人”同儿子米沙特加相见的最后的场面中那些真正残酷的比喻——“黑色的天空”、“一轮黑色的太阳”、“清冷的太阳”等等，没有必要再用“光明的”、“亮闪闪的”这样那样的太阳的形象来补充。“他站在自己家的大门口，手里抱着儿子……。”这种形象就有它自己的辩证法，具有很深的人情而又残酷无情的辩证法：过去是没有力量的，它不能支配将来。

那些理应进行历史报复的人的任务是非常合乎人情的。在深重苦难中诞生的新社会的真正的人道主义问题提到了苏联文学的面前，要求率直地加以解决。“革命母亲呀！亮出三面刃的无情刺刀是不容易的”——诗人的这些话是由于菲利克斯·捷尔任斯基的形象产生的。在《静静的顿河》中，米什卡·珂晒沃依对这个问题作了回答。伊莉妮奇娜把珂晒沃依称做“刽子手”；对她来说，他首先是杀死她儿子彼得罗的凶手。但是他，这个“刽子手”毕竟是她的女婿，杜妮亚希珈的丈夫。这种极端紧张矛盾的场面，使珂晒沃依的话具有特别的分量：

“大婶子，如果你把这种外号送给所有上过前线的人，那么我们大家就是刽子手。所有的问题都在于为什么杀人和杀的是什么样的人，”珂晒沃依意在言外地说。

米什卡的话所以说得有力，不在于理论，而在于通过他的话道出了社会主义人道主义的实质：在小说所指出的那些为了世界全体人类的幸福而英勇地争得了胜利的人们的痛苦和灾难面前，葛利高里的悲剧就退到次要的地位了。

最近，围绕着肖洛霍夫的小说展开的争论中，还有一种意见认为，小说中共产党员的形象是“革命乐观主义思想”的体现者，但是由于这些人物在艺术描写力量方面比葛利高里这个中心形象的“悲观主义”基调大为逊色，因此肖洛霍夫的小说是悲观主义的。要避免这个结论，批评家认为必须让葛利高里这个人物也具有“有限

的”乐观主义：

> 可以断言，如果葛利高里·麦列霍夫的悲剧是“不可挽救的”，如果这个悲剧中丝毫没有反映出群众的历史乐观主义，那么走正确道路的那些主人公的形象还是不可能把《静静的顿河》从“悲观主义的情调”中挽救出来。[1]

但在肖洛霍夫的小说中，葛利高里·麦列霍夫的投降并不是因为他领悟了“正确的道路”，而是由于叛乱过程中和私生活中所产生的情况使他无路可走。这里根本谈不上“群众的历史乐观主义”。在葛利高里·麦列霍夫的悲剧中不需要为了“乐观主义”而寻找某些“可以安慰人心的情节”。但是，艺术家通过这个人物与整个场景的关系对他所作的描写和解释则充满着乐观的意义：葛利高里没神的眼睛所反映的天空和太阳越是黑暗，人民的公正、伟大和光辉的未来就越是显得明朗。

肖洛霍夫并不是为了建立和谐的思想而描写和谐的场面的那种艺术家。短篇小说《一个人的遭遇》塑造了一个经历过卫国战争的当代人物。这是一个新的俄罗斯人，他为自己的社会主义祖国而感到骄傲，他是一个坚强的、完整的人。

大家都记得这个短篇小说的内容：无边的苦难和损失，不堪忍受的痛苦。这种痛苦锻炼了这个人的意志，把他培养成一个这样坚强的，深深同情别人的灾难，仿佛别人的痛苦就是自己的痛苦的人。而这个领着养子的萍水相逢的交谈者的悲惨遭遇也使得听他谈话的人与他在心灵上接近起来，并把他的痛苦看作自己的痛苦。

> 我怀着沉重的忧郁心情目送着他们……本来，在我们分别的时候可以平安无事，可是，凡尼亚用一双残缺的腿颠颠踬踬地走了几步，

[1] 布里吉科夫的文章和《文史论文集》，莫斯科—列宁格勒，苏联科学院出版社，1957年，第170页。——原注。

忽然向我回过头来，挥动一只粉红色的小手。刹那间，仿佛有一只软而尖的爪子，抓住了我的心，我慌忙转过脸去。不，在战争年代白了头发、上了年纪的男人，不仅仅在梦中流泪；他们在醒的时候也会流泪。这儿重要的是能及时转过脸去。这儿最重要的是不要伤害孩子的心，不要让他看见你的脸颊上怎样滚动着男人不轻流的伤心的眼泪……

眼泪是流也流不尽的。这个伤感的短篇小说代表了善于通过悲剧肯定对人及其光明的未来的信心的肖洛霍夫的才能。

6

在揭示我们向共产主义胜利前进的苏维埃现实生活中的英勇事迹时，也可以通过艺术形象正确地理解并阐明我们现实生活中的矛盾。如果减轻、缓和或者回避我们随时随地都可能遇到的矛盾，那么怎样向人民解释我们的目的的规律性和我们当前任务的艰巨性，怎样解释为取得胜利而要求我们每个人的精神和体力的难以置信的紧张，又怎样解释已取得的和将要取得的胜利的全部伟大意义呢？马雅可夫斯基和肖洛霍夫在本世纪二十到四十年代在创作上达到极峰，像他们这样的一些不同的作家的艺术感染力，就在于此。描写通过由资本主义向社会主义过渡时代的复杂的、有时是惨痛的矛盾而为自己开辟道路的英勇精神，这就是苏联文学的伟大传统。

可能有人会说：是的，你对苏联文学早先走过或不久前走完的那条创作道路的看法可能是对的，但是对共产党第二十一次代表大会的决议（就其规模来说，在我国也是前所未有的）给我们展开的伟大未来是否也是这样？要知道，七年计划所展示的向共产主义前进的伟大运动的发展前途，是以已经取得的胜利为依据的，是对已经获得的成就的进一步发展，也就是高尔基在说明社会主义现实主义艺术的积极任务时所说的那种“有保障的未来”。要知道——

像现在这样苦难的
　　　　　　　　岁月
　　　　　　　　　　一定会消逝，
共产主义的暖风
　　　　　　　使人们感到陶醉，
像丰硕的浆果
　　　　　　那样甜蜜的
　　　　　　　　　　幸福
将在红色的
　　　　　十月的花朵上
　　　　　　　　　　　成熟结果。
到那时
　　　再来读
　　　　　　列宁的遗嘱，
翻阅着
　　　变成黄色的
　　　　　　　　指令，
久已不流的
　　　　　眼泪
　　　　　　　会夺眶而出；
激情
　　会像潮水般
　　　　　　　涌向心头。

写的多么美妙！难道这是可以从字面上理解的吗？难道诗人的理想这样简单，而有保障的未来就会使我们无忧无虑吗？当然不是。"平静是没有的，我们只有在梦中才能得到平静……"有的只是永不消逝的幸福，斗争的幸福。无论"共产主义的暖风"（苏联人民的生活、物质财富和精神财富达到更高的水平）怎样"使人们感到陶醉"，如果以为一切任务都已解决，一切缺陷都已弥补等等，那是幼稚的。我们年轻早熟的社会充满力量，生气勃勃，迅速地走向繁荣，

但是它不可能一下子清除资本家掠夺者宰割全世界时造成的后果。但是问题还不仅在此，而在于苏联人渴望伟大的事业急于创造的悬念在他们的心中燃烧。他们不仅希望本国同胞，而且希望全人类都能生活得很幸福，他们感到自己对世界上发生的一切所负的责任。高尔基的预言性的话现在仍然有效，他说："苏联工人阶级所创造的现实，正以空前未有的希望以及无财产而有充沛革命精力的无产阶级对那以金钱为中心而灵魂空虚的世界资产阶级的全世界规模的斗争这一不可避免的悲剧的预感，激动着整个劳动世界。生活需要英雄主义的诗歌，需要深入日益发展的悲剧意义的诗歌。"❶

我认为，斗争的英勇精神，克服现实矛盾的英勇精神的这一苏联文学传统，将通过新的形式而得到使它发展的新动力和广阔基地。这些新的形式现在虽然难于想象，但是生活本身、解决空前巨大的新任务的吸引力和艰巨性，会预告我们的。

赫鲁晓夫说："文学艺术的最崇高的社会使命，就是鼓舞人民为争取共产主义建设的新成就而奋斗。"毫无疑问，在我们国家准备向共产主义过渡的新的历史时期，我国语言艺术家必将以他们那种超乎古典文学和苏维埃文学中伟大前辈的新事物探索者的英勇忘我精神，来完成这个最崇高的社会使命。生活要求英雄主义的诗歌，能够深入表现英雄主义的诗歌。这种英雄主义随着共产主义的接近日益增长并始终通过新的矛盾为自己开辟道路。

英雄和人民——这是最近有人试图解决的现代题材的思想中心。这些尝试不能不使现代人感到激动。当然，在某些引起读者注意的作品中，有一些解决这个题材的个别因素和方法，这在分析文学创作过程的全部现象时可以指得出来。在这篇作品里我想把注意力集中在一个我认为最能代表现阶段的一个艺术家的创作上，来"有选择地"达到这个目的。为了说明描写现代题材对我们的文学所提出的巨大任务，我必须跳出一种艺术的范围而进入另一种艺术，来谈谈亚历山大·杜甫仁科最近写的史诗般的电影剧本，因为在这一作品里十分有力地表现了这位艺术家的个性。在《海之歌》里，个别人物完全是

---

❶ 高尔基：《论文学》，苏联作家出版社，莫斯科，第523页。——原注。

或者主要是作为大整体、集体、人民的一个面或一部分来表现的。杜甫仁科的作品的主人公是作为整体和“全景”而摄入的人民，而不是像社会主义现实主义文学胜利地接受并加以革新的十九世纪的伟大而富有成效的文学传统那样，通过个别人或个别家庭的命运“肖像画似的”表现出来的人。这并不是说杜甫仁科的史诗般的电影剧本中没有各式各样的个性和典型，可以使“全景”所表现的人民形象得到直接的有形的具体表现。但是《海之歌》的作者是有意识地保持不描写个人的性格，而描写一般的东西，描写作者通过他对自己主人公的态度而抒情式地或政论式地具体化了的东西。只有描写现代题材的作者才能有这样的手法，因为他预计他的每一个暗示都能被理解，每个联想推动都能使现代人——新生活的参加者和创造者的经验和想象力中一触即发的“链式反应”动作起来。

亚历山大·杜甫仁科在文学和电影方面的工作是通常称做试验性的工作；在这方面这项工作对于思考我国现代文学的道路和解决英雄和人民这一主题是特别有意义的。

杜甫仁科并没有来得及把《海之歌》搬上银幕，他的朋友和学生尤·伊·桑采娃成功地完成了它的摄制工作。但在这个堪称为史诗的电影文学剧本中，杜甫仁科是这样向往明天，这样渴望新的共产主义社会关系，这样为符合新的思想要求——希望按共产主义方式生活——的艺术方法和形式而斗争，这样忘我地和令人感奋地去冒险，哪怕这部作品还没有完成，还远不是在各个方面都获致了成功，但正是这部作品以及作者本人的形象却为展开共产主义伟大建设的时代所期望和要求的那种描写现代题材的艺术家树立了可资效仿的榜样。

我根本不打算肯定新的标准，也绝不想说，杜甫仁科的形式的特点可以强加给有别种见解和气质的艺术家。但是有谁会说像杜甫仁科那样探索一般任务——揭示普希金所说的“人的命运、人民的命运”的处理是不正确的呢?“逼真性仍旧被认为是戏剧艺术的主要条件和基础。如果有人向我们证明戏剧艺术的本质正是要排除这种逼真性，那又怎样呢?”——普希金的这段话不能不鼓舞着革新者。想到杜甫仁科在自己的创作道路上所付出的力量和他为了取得破坏“典范”的权利而付出的贵重代价时，不由地会回想起普希金的这段话。

我知道而且看得很清楚，杜甫仁科的剧本里有公式化的成分。但我也知道而且相信，杜甫仁科的作品及其整个艺术实验，对于解决英雄和人民这个问题的文学和艺术的发展，不会是没有影响的。

正因为这个缘故，我才会根据自己对社会主义现实主义艺术家个人命运的观察，从杜甫仁科身上的特点，联想到苏联文学的道路。在我看来，苏联文学最早的人物，当然是全力奔赴未来、至今仍引起热烈争论的马雅可夫斯基；而过渡的人物就是杜甫仁科。他带着横溢的才华和他的超出日常生活圈子、面向未来的艺术的显明的修辞缺陷，从一种艺术过渡到另一种艺术。

共产主义社会里的人，除了需要创造性的劳动外，还需要关心人，完全满足他们精神上和物质上的需要。马雅可夫斯基的《澡堂》里的磷光女人说，“任何人，哪怕他只带有公社集体的一种特征——乐于工作、渴望献身、不屈不挠地钻研发明、愿意献出人性的骄傲，未来就会接受他。”《海之歌》里的一个自卸卡车驾驶员伊凡·克拉夫钦纳的家庭里的一个平凡人物，不是描写未来的诗歌中的幻想人物，在他的口中，我们也可以听到这种思想。下面是一场小争吵后夫妻在夜间的谈话：

“你多好啊。我多么爱你。我爱你的强壮，伊凡！世界上有谁比你在劳动里和这种无穷无尽的支付中更加慷慨呢？没有的。你付出了多么多啊！……”❶

《海之歌》里的伊凡·克拉夫钦纳在杜甫仁科的概念里是个和谐的人的形象，是个不仅对社会来说是“在劳动里和这种无穷无尽的支付中更加慷慨”的人，而且是个与大自然融而为一的人的形象。这不是“发磷光的”人，而是我们时代的一个完全真实而平凡的人，他充满了向人类作贡献的要求，在为共同事业而劳动中得到最高的快乐和满足，他是个欢乐愉快的、关怀家庭的人，是四个孩子的父亲。

❶ 此处及以下《海之歌》的引文，均见《海之歌》中译本，郑雪来译，中国电影出版社，1959年。

因此，在春初天气突然变冷、建筑工地暴风雪肆虐、六只野鹅失了群、冻得半死地从天上掉到克拉夫钦纳小屋附近的小花园里时的那个小场面是那样的动人。暴风雪盖住了一切道路，堤坝的工作发生困难，供应状况恶化了。

屋子里一片欢腾！孩子们已经醒过来。从炉子后边张望着。

“这是鹅吗，爸爸？”

“是啊。”

“野鹅？”

“对！是野鹅！能在房顶上头飞得老高老高！……”

“咱们现在可以把它宰了吧，爸爸？一定挺好吃的……”

“宰谁！我宰了你，你这懒虫！”

过了十二天，他的妻子也想吃鹅肉。

“你这女人怎么不觉得害臊？想在这些摔下来的野鸟身上捡便宜。”

“为什么不！这些鹅现在是咱们的了。咱们交到了好运。”

“谁对你说的？这又不是打猎。是偶然的机会。”

“是咱们的运气。”

“什么运气？这是它们的不幸。要知道，咱们是人啊。它们落了难，你瞧瞧看，龌龊的女人，它们带了多么信任的神情望着咱们啊。因为它们懂得，是咱们救了它们。可你想怎么样？我问你，你想怎么样？咳！……”

……克拉夫钦纳对妻子大发了一顿脾气之后，把六只鹅统统放掉了。这一群灰色的旅行者又惊又喜地飞上高空……

尼古拉·吉洪诺夫把杜甫仁科叫作“繁荣的自由的土地的歌手”。杜甫仁科在他著名的电影史诗《土地》里，歌唱争取自由的集体农庄制度的斗争。农村通讯员瓦西尔被叛徒富农枪击而牺牲生命。可是他的死团结了劳动农民，“当人们把他抬过他那样爱的花园，抬过繁茂的向日葵田地时，花果几乎碰了他那纯洁的脸……”在杜甫仁科的图画里，死几乎总是用花果围绕起来的。自由人把自己在自由

土地上劳动所得的果实不仅看作自己亲手做出的工作，而且看作是大自然的礼物，因而不断歌颂大自然。杜甫仁科笔下的大自然不是“冷淡的”，它的永恒的美照耀着争取繁荣的自由土地的战士。决定杜甫仁科的主人公对大自然的态度的，不是调和，不是放弃斗争，而是共产主义社会的和谐的人对生活的热爱和力求个性丰富的意向。个性的丰富和道德上的美，仿佛要从对自然的态度上来检验，这一点不仅杜甫仁科是这样。列昂尼德·列昂诺夫的《俄罗斯森林》里的反面人物，破坏分子格拉齐安斯基把一根棒子插到森林的小泉眼里，仿佛是扎进了大自然的心脏。所以《海之歌》里从事创造的人伊凡·克拉夫钦纳才把野鹅放走。在同妻子一场大吵，“从他们总的说来是美好的性格的那些最阴暗的角落里”发出来的互相斥责之后，妻子看到他们所搭救并放走的灰鹅在广阔的天空里飞翔的时候，心肠也改变了，我们相信，这种对美和自己的人道主义的觉悟，就是极力向共产主义社会前进的和谐的人的本性的表现。我们所以这样相信，是因为我们的人有时像儿童的成长一样，是在不知不觉中成长的，可是他们已经是改变了的另一种人，尽管他们继承了为十月革命而斗争的各代革命人物的传统，英勇地参加了在苏联领土上进行的一切战争，但这已经是新的“新人”。要在文学中表现他们，是过去在他们的父亲青年时代的形象中所不能解决的任务。

《海之歌》里还有另一些主人公，他们在劳动中极慷慨，也准备把自己无保留地贡献给人类，但是在他们这些能够肯定生活的快乐的形象里，却带有愁苦悲哀的调子。这首先是集体农庄的主席萨瓦·查鲁德内依和他的同乡和同年龄的人，大将费多尔钦科。杜甫仁科的长诗的题材，可以叫作现代的童话，现实生活中未必会有构成《海之歌》的戏剧性情节中心的那种“事件”，能够把许多不同的人物集中在建筑工地上，极广泛地展开对人民功勋的快乐与痛苦的史诗性叙述。卡霍夫卡当真会有这样的集体农庄主席，在村镇被淹没前夕对全体出身该村的同乡发出邀请，要他们来向故乡的农舍告别，彼此见见面，谈谈自己的生活？普希金曾怀疑戏剧艺术是否一定要求逼真，从逼真的观点看来，文学中的书呆子就很可能向《海之歌》的作者提出许多问题，例如，这样多忙于工作的人，怎样能够根据到家乡作

"抒情的旅行"这样的"家庭事件"而同时请假，谁给他们"出差费"，第聂伯河未来的人工海滨集体农庄旧房已经拆毁，新房没盖起来，这样多回家的客人住在什么地方等等。妙就妙在《海之歌》的读者和观众的心里却连一个逼真的"组织问题"也没有产生，因为我们马上就置身真正的戏剧艺术气氛中，而艺术"正是排除逼真的东西的"。然而，杜甫仁科的作品的主题和问题即对自由的集体农庄土地的态度问题，立即抓住了读者的心灵，这个土地从某个时候起变得那样"自由"，在上面出生并在当初为把它从沙皇地主的手中解放出来、不久前又为了把它从法西斯占领者手中解放出来而斗争的人们，却把它抛弃，对它这养育者失去了任何责任感，远奔城市，把那些在极困难的条件下仍旧在它上面劳动、为全体人生产粮食的人抛下来听凭着命运的支配。这不是现代生活中悲剧性的冲突吗？正因为如此，所以当来到的客人与自己的同乡和亲属见面时，除了为那些"过去什么也没有"而现在"拥有一切"的人愉快而骄傲之外，还有愁苦的调子，这种调子在具有强有力的人民性格的形象里最为明显而易于感到。杜甫仁科自己也是农村出身的人，他为这个被抛弃的土地而"痛心"，在经济、哲学、艺术方面都感到痛心。我们个个都知道，农业急速发展问题近几年在我国人民的生活中，在党的工作和关怀中占什么样的地位。关于英雄和人民的这一现代题材的思想的中心，在杜甫仁科看来就是土地的中心。他的长诗是一部哲学作品，其基础就是人人共知的历史情况，这是写全民的幸福而不是写个人幸福的英雄史诗，它写的是要"给予"人而不仅"取自"人的共产主义要求，也就是与建筑在人剥削人现象的基础上的社会所特有的那种自私的情感完全对立的情感。

杜甫仁科的诗不仅是动人的，而且带有讽刺性。为了解决作者提出的任务，这样做跟绘画艺术中的浓淡配衬同样必要。明暗的变幻使动人的轮廓和起伏格外分明，而没有讽刺文学的严厉惩罚的蝎子来经常不断地螫咬坏事，作品就会丧失它的大部分力量。没有缺点的人是失掉自己影子的人。但是，甚至描绘一个卑鄙的角色，杜甫仁科所表现的也不单单是一个没有人的影子。

他不对我们掩盖，在被我们称为优秀工作者的人们中间，也有不

少类似工段主任戈立克那样把欺侮妇女毫不当作一回事的热衷名利和蛮横无礼的人。看到下述这个报复场面时该有多么痛快：萨瓦·安德烈维奇走进工段主任的办公室，怒气冲冲，向引诱自己女儿的人大发雷霆，用长长的牧羊鞭子把他抽打得缩成一团……唉，这只是虚构，不过是受了侮辱的父亲和一个普通公民盛怒之下的幻想而已。杜甫仁科以最爱运用的现实主义幻想手法体现了战胜坏事的图景。

但是，作家又使我们回到现实，叫我们看到坏事还没有被战胜，并用这件好像是日常生活上的小事来表明：还不是社会主义社会的所有成员都是能自豪地把他的名字叫作人的人；在我们这里人的称号也可能掩盖卑鄙和下流。

杜甫仁科再三研究自己的主人公，因为在生活里面，好事和坏事是互相交织着的。作者不想对主人公做出最后的判决。我们听到戈立克的自私自利的话语，他的沽名钓誉的幻想——这些内心独白使人激动和气愤；我们知道，戈立克有时厌恶自己，也痛恨自己。这个典型是从冷酷的、悲惨的和快乐的历史本身的矛盾中产生出来的。在建设伟大事业时代的这个年轻的拉斯蒂涅❶的心里，旧的和新的东西互相交织，而且旧的东西占着上风。

改造人，这就是我们的职责，这就是我们的任务！杜甫仁科说，我们能够胜利完成这项工作。这位大胆处理阴暗面的巨匠，根据他的全部生活经验，确信历史上进步和光明的东西必定胜利，不怕暴露我们生活中的坏东西。

列夫·雅申科是个普通乡下人，头戴一顶鸭舌帽，向在卫国战争中的他的上司费多尔钦科将军问道：

“你凭良心说，嗯……为—什—么?”伊格纳特，你是有名的将军，对我们讲讲真实情况吧，各方面的……我多喝了一两杯，对不起。所以我只能问一声：为—什—么?”虽然他“多喝了一两杯”，但是从他对于我们美好生活中的混乱所发的“嗯，为—什—么?”这半句话里可以听到一种感世的悲伤，以及这些“准备为和平而斗争

---

❶ 拉斯蒂涅（Rastignac），巴尔扎克笔下的年轻的小知识分子典型，出现在他的许多部小说中。

的中士”对于我们胜利的信心。这种悲伤和信心完全被他们自己的老乡——这位大将所提出的下述建议所证实：“你来当我们集体农庄的主席！让我们的敌人大吃一惊！你跟我们一道来搞新海和其他的建设……”

大将不好意思起来，很受感动：

“等一等。我非常感谢。不过，你们是知道我的军阶的。”

“完全合适。”

“不必要马上回答。我们给你三天时间，你可以好好考虑一下。”

“我们还要把你的儿子带出来见见世面。这样你的夫人也好当些：她可以不当将军夫人，而来当集体农庄主席的夫人了。”

这个建议不是喝醉了的集体农庄庄员们在开玩笑，而是由我们在自由的土地上经受的深刻悲剧所引起的；怪不得在另一个在许多方面都很卓越的现代剧本中，即在尼古拉·维尔塔的《望不到边的远方》中，同样是这种复兴荒废了的土地的任务，从根本上改变了农学家马特韦依·伊万诺维奇·希日尼亚科夫的命运。

费多尔钦科似乎希望改变生活，完全献身于他所出生的那块土地上的和平劳动，并同时清除专制成性的安格丽娜·米哈依洛芙娜的贵族的派头。她把自己的儿子不是教育成苏维埃的男儿，而是现代的阔少爷，并且还幻想把将军本人变成格利鲍耶陀夫《聪明误》中的太太所理想的丈夫：“既是丈夫又是孩子，既是丈夫又是仆人，跟在妻子后面献殷勤，全莫斯科最合理想的丈夫。”所有这些矛盾从费多尔钦科的心里产生出来，使他重返童年时代的故乡土地的快乐变成苦痛。

到了已经不能再拖延的时刻。老木匠，将军的父亲马克西姆·费多尔钦科交给儿子一把斧子，因为他自己舍不得砍倒他们现在就要离开不住的农舍旁边的那棵老梨树。坚定勇敢的将军拿起斧子，在原地激动地自言自语：“前进，费多尔钦科。”看到这个地方，我也和他一样感到激动。由此，我更加深刻地明白了贯穿在整个诗篇中的杜甫仁科的思想，即对过去所表现的显然的惜别的悲伤。在这个过去中，

不仅有可憎恨的东西，而且有青年时代的回忆，有令人心碎的爱情的回忆——或许，这些事情就是在这棵梨树下发生的。想起了为革命、为祖国…… 而进行的伟大斗争。要知道，正是从这里，从这棵梨树下，现在的将军走向了生活。

即使是明知新事物的优越性，而且亲自领导别人去和旧事物斗争的人，要他跟旧的、处熟了的东西分手还是有困难的。

这不是一所很坚固的茅屋，但我们就要着手把它破坏，因为时候已经到了。我们就要用快活的推土机把它的泥墙推倒，突然间，就会变得好像它从来没有在地面上存在过，也没有人在那里面出生过，快乐过，死亡过似的。

在《海之歌》中，激烈、明快和悲剧的调子，与认识到生活的不可扭转和时间的短促易逝而产生的抒情和善感的调子交织在一起。当费多尔钦科将军回到村子，找到自家的农舍，疲劳得坐在老梨树下的长凳上的时候，不住地流下泪来。

费多尔钦科从激动的回忆里恢复过来，抬起头。紧跟前站着一个男孩，他是这儿几个孩子当中最大胆最好奇的一个，七岁的年纪，光着脚板，裤子卷到膝盖，用细绳穿着三条晒得半干的小鳊鱼提在手里，在阳光下闪闪发光。

“你叫什么？”

“萨什柯。”

“姓呢？”

“费多尔钦科。”

“费多尔钦科？你爹叫什么？”

萨什柯窘住了。他从来还没有叫过他爹的名字。

“你说——奥彭那斯？”站在大门口的孩子们提示着。

“奥彭那斯？”将军脸上放出光彩，好像是突然发现了什么非同寻常的珍宝。“这么说，你是奥彭那斯家的孩子？你知道我是谁？我是你的伯伯……”

“我也姓费多尔钦科!”好些小孩的声音从大门的方向传过来。

这个使人看了很难不掉眼泪的场面表明着什么呢?为什么看了它不能不掉眼泪呢?难道只是因为已经过去的“童年的黄金时代”不能复返了吗?不是,不只是因为这个。在这个场面里,费多尔钦科将军所遇到的不仅是自己的过去,而且还有未来,不仅是自己的未来,而且有全体人民的未来。现在,苏维埃政权对于以这些光着脚的孩子们为代表的未来,开辟了通向广阔无边的世界的和前途光明的道路。

杜甫仁科所走的不是习以为常的“日常生活”路线,他没有“滥用”自己对于新旧农村的人们生活的深刻而确实的知识;他对任何情况、行为和细节都是以哲学概念来阐明的,都是以向往未来的观点加以动人地抒发的。

在为新的一代开辟未来道路的人们中间,有集体农庄主席萨瓦·安德烈维奇·查鲁德内依,他是甘愿为未来而吃苦的伟大人物。他当主席已有二十四年。尽管年景特别困难,他仍在这片被太阳晒焦了的草原上,在靠近未来海岸的漫坡上,为那些从淹没地区搬来的集体农庄庄员们修建了新的乡村。他也想用自己做出的事情在同乡面前夸耀,并且使那些忘掉了自己对这块土地上的后代所负的职责的人们感到惭愧。由于自豪感,也由于痛苦,他想出了一个“诡计”——下帖子请客。但是他完全不想在客人面前摆架子,显威风。萨瓦·查鲁德内依是一个忘我劳动和为他人肯于贡献一切的人,他不装腔作势,也不愿意隐瞒自己的心事。

“为什么劳动日的报酬这样低?”一个女人插嘴问。查鲁德内依表示同意。

“是低了。很不好!”

“为什么大伙儿都往城里涌?”

“在这儿干活把人都折磨坏了!”

“有一点,我不否认。”

“有一点?很多!你想一下子把什么都搞起来……”

“对不起。我还要把你们折磨三年，也许是四年，咱们还不至于去见鬼的。

查鲁德内依的语调里流露出那样一种平静的心情和善意的幽默，使得所有在场的人，包括我在内，都笑了。

“谢谢。咱们就算讲妥了。”

“为什么？……噢！……”

“可他自个儿常常喝酒。”（这已经是向我申诉的了。）

“不得已啊。”

“一天一夸特！”

“我的定量。我做什么事情都喜欢大，”查鲁德内依的声音是平静的。他的脸色显得很淡漠。“记得我那几个儿子吗？他们也都是挺大的个子。我身上什么都是大的：不管是牵挂，希望，计划，就连……悲哀也这样。”

杜甫仁科描写的动人心弦的全景并没有保持住，滑了过去，没有深入到主人公生平中的现实的和重要的部分，没有和主人公融成一体——杜甫仁科在这一点上是有缺陷的。尽管如此，查鲁德内依的自白，仍以它的抓住全局的力量起了生动的作用。

谁也不敢，谁也不想向查鲁德内依说他吹牛，因为在人民面前，需要有这种“说大话”和坦率的性格，这就像需要有献身于人民的共产主义精神一样。查鲁德内依和创造他的人民一样，是个慷慨的人。这个人脾气暴躁，容易发怒，还有一些较大的缺点。所有这一切，被他所特有的一个最重要的东西掩盖起来，这个东西就是他为未来所受的苦。他以生活在伟大的时代里而自豪，并且了解“必须为将来的幸福付出代价”。这种痛苦完全不同于高尔基号召与之作斗争的那种在文学中唠唠叨叨地讲述的痛苦，高尔基挖苦那些把自己的牙痛（个人对生活的畏惧）抬高到世界大事地步的个人主义没落分子。你们以及你们的科学、政治、社会，即一切妨害你们看到我的痛苦的东西都是该死的！高尔基是通过利己主义者的口说出这些话的。杜甫仁科讲的是另外一种痛苦，没有这种痛苦就不可能有快乐，这种痛苦不能缩小为“克服困难”。杜甫仁科不仅叙述创造活动中的艰苦，而

且叙述不能被一般的痛苦和快乐所取消和淹没的深刻的个人感受，以及看不见的、甚至是被隐藏的、除了艺术家以外没有任何人可以观察出来的痛苦。而艺术家也没有权力掩盖他对于人的了解。杜甫仁科说："如果在第一次飞往火星的时候，我亲爱的兄弟或儿子在宇宙空间的某个地方死亡，我不会对任何人说我可以克服他的死亡给我造成的痛苦。我要说我难过，并在深夜到自己的花园里去哭泣，用帽子盖住哭声，为的是不把黄莺从花朵盛开的樱桃树上惊走，在这棵树下也或许有一对恋人亲吻。"

《海之歌》是歌颂建设共产主义的人民的幸福和英勇精神的诗篇，赞扬那种把人变成人、使人更加坚强的痛苦。斗争的悲剧成分锻炼出英雄。马雅可夫斯基是如此，肖洛霍夫也是如此，不过他把这种痛苦变成了激情。杜甫仁科是如泣如诉的情节的敌人，恐怖和凄惨的诗是和这盛开着花朵的自由土地上的诗人的创作不相容的。这种艺术风格，或在《海之歌》里通过艺术家还没有彻底实现的最近构想的每个透彻鲜明的人物对人民形象所作的艺术处理，难道不能鼓舞人民去为共产主义而斗争吗？

"请告诉我，各位邻居，各位贵宾，"一位年老的女人走过来，脸上带着异常庄严的表情。"十年来我日日夜夜都在恳求：明亮的太阳，请告诉我，金黄色的晚霞，请告诉我，我的小儿子伊凡现在是不是还站在柏林的广场上？"

"是，"军人们回答。"您的儿子现在还站在广场上。"

"一手拿着宝剑，一手抱着孩子吗？！"

"是，老妈妈，他站在那里，拿着宝剑。"

"要照看他，让他站在那里，不要把孩子和宝剑放下。"

周围的人都知道斯切潘尼达·沃龙佐娃。她的七个儿子都在战争中牺牲了。她经受不住，变得神志不清，而当新娘子，伊凡的寡妇，把那本登着柏林苏军烈士纪念像的《星火》杂志拿给她看的时候，震惊于那个纪念像和伊凡的相似，她再也不肯跟这本杂志分手了。

"那就是他，你们看！"她把自己儿子的铜像图片递给客人们。

这个场面不仅是杜甫仁科最近作品的特征，而且还是卓越的现代诗人（语言和电影的艺术家）认识新的苏维埃现实的态度本身的特征。新的苏维埃现实使我们的人民产生自豪感，也向他们提出越来越多的要求。

不错，在对人性的看法上我们是乐观主义者，我们善于从人的身上看到他所具有的和在共产主义社会将要大放光彩的优美东西。

苏联文学的历史乐观主义要求艺术家特别积极地去反对恶，保卫善。

广泛而深刻地处理苏联文学传统中的现代题材，不是懦怯的人所能办到的。

（卢维允译）

社会主义现实主义文学中艺术形式和风格的多样性

诺维钦科

社会主义现实主义文学在艺术上的绚烂多彩，它所具有的描写生活的形式、手段与手法的丰富多姿，这已经确切不移地成为决定我国文学事业发展的基本原则之一了。第一次全苏作家代表大会通过的苏联作家协会章程里关于苏联文学艺术方法基本特征的定义中指出："社会主义现实主义保证艺术创作有特殊的可能性去表现创造的主动性，选择各种各样的形式、风格和体裁。"[1] 这个原理日丹诺夫同志在代表大会上代表党中央委员会发言时也曾提到，后来，在一系列对我国艺术具有纲领性意义的党的文件及其他材料中屡次得到确认和发展。

的确，我们所面临的是社会主义现实主义许多最重要的美学问题之一，这个问题不论从理论上或创作实践上来看都具有首要意义。经过严密的考察，就会发现它是跟许多问题密切联系的：这不仅有苏联文学的形式的丰富性问题，而且有其内容的丰富性问题，还有它的美学革新的途径和全面有力地影响读者的思想感情的问题。

应该承认，我们虽然有了富有成效的一般原理和原则，许多研究家也曾个别地考察过各个苏联作家的风格和个人手法，但是，在最近十五至二十年来，我们文艺学对这个问题作整体的仔细研究是不够

[1] 第一次全苏作家代表大会，速记稿，1935 年，莫斯科。——原注。

的。直到现在，在具体研究艺术的多样性中所产生的许多问题，例如：方法和风格的相互关系，风格这一概念本身的含义，风格同时代与艺术家的世界观的关系，苏联作家在思想上的一致性与多种创作流派上进行竞赛的可能性等问题，我们还没有在理论上给以应有的阐明。正是由于这些根本问题尚未阐明，我们对于苏联文学实际表现出来的艺术形式、体裁和风格的多样性就未能很好研究，以至不能确定语言艺术家们相互区别的个人创作手法特征。

深入而全面地研究上述问题之所以必要，首先是由我国当代文学发展的迫切利益所产生的。党提出的任务："……不仅在内容丰富上、而且在艺术力量和技巧上占世界第一"——责成苏联文学家不懈地进行探讨，为高度的技巧而奋斗。在文艺科学面前，关于社会主义现实主义的美学内容问题，特别是它的风格和形式问题已经整个地提出来了。理论具有促进我国文学进一步发展和丰富化的使命，同时，如果理论能领会现实的文学经验，它将为那些力图从生活的革命发展中描写生活真实的作家照明艺术上种种探求的道路。为了争取在艺术上深刻地把握当代现实，争取丰富化的艺术，以适应于社会主义的丰富生活、苏联人的广阔精神世界，这是一个极其重要的部分。

我们的国外敌人常常污蔑说，社会主义现实主义仿佛必然要求艺术思维的划一，对世界的艺术认识的一致，取消各个艺术家的创作特色。这种谰言的理论"根据"，一方面是曲解苏联作家的思想一致性，似乎它会排除艺术家特殊地发挥自己创作个性的可能性；另一方面是现代主义者的无稽之谈，说一切现实主义都像平板单调的王国，因为照现实主义敌人的逻辑说来，现实主义者对于真实地描写客观世界"过分操心"，似乎会妨碍他去充分表现创造性的"我"。其实，现实主义艺术的敌人，特别是社会主义现实主义的敌人是要证明，真实性与艺术独特性的概念是处在某种无法解决的自相矛盾之中。按照他们的看法，只要是属于客观真理范围的就一切都单调乏味，一切都彼此相似。这种提问题的方法，必然会引出这样的结论：创作上的独特性只有在作家沉溺于纯主观世界时（就像我们在目前的现代主义艺术中所看到的那样）才能达到。

我们愈是认真研究我国文学的艺术多样性问题，我们就愈有富于

说服力的证据，不仅可以驳斥关于“同一化”和“规格化”的所有污蔑，而且还可以证明社会主义现实主义是具有最丰富和最多样性的创作潜力的艺术，它将以新的性质继续对人类先进艺术思想进行最有成效的探讨。

1

显然，要考察社会主义现实主义文学中的形式、风格和体裁的多样性问题，就必须分析我们文艺科学中艺术方法、风格、流派和个人手法等通用的概念的内容和相互关系。

首先是方法和风格的关系问题。这个问题在我们文学研究著作中目前还没有像我们所希望的那样阐释清楚。两个概念的复杂关系，在抽象的理论上有时被简单化，作出片面的解释。这里必须强调指出，在某些批评家和文艺学家的著作中表现出两种不正常的倾向：一方面是企图在方法和风格之间建立一种直接的、极其生硬地解释的相互关系，这种企图会使两个概念混为一谈；另一方面是力图取消方法概念的美学内容，企图把方法解释为对艺术体现方法和形式的一个无关重要的“中立”范畴。这两种没有理论根据的倾向只能把艺术家引入迷途，使我国文学发展中的许多极重要的问题陷于混乱。

如所周知，在艺术方法的范畴里，能够表现出艺术家的创作过程的一般规律，即由艺术家的世界观和现实本身的审美性质所决定的选择、描写和评价生活现象的主要原则。社会主义现实主义方法的基础是从生活的革命发展中真实地描写生活，从社会主义的理想角度来艺术地揭示现实。

风格的概念具有怎样的实际内容呢？社会主义文艺的艺术方法一致性与承认其风格多样性又如何结合呢？

艺术多样性的渊源是艺术的本性所具有的。艺术丰富性的基础首先是生活本身的丰富性，是艺术家所认识和反映的客观现实现象的范围和相互关系的多样性。马克思在《评普鲁士最近的书报检查令》一文里提到关于文学叙述的风格问题，指出它具有两个方面——客观的和主观的。关于第一方面，他认为“对象本身的性质”不能不对

"真理的探讨"有极重要的影响。"……难道探讨的方式不应当随着对象改变吗？当对象欢笑的时候，探讨难道应当严肃吗？当对象悲痛的时候，探讨难道应当谦逊吗？"[1] 甚至在思想和艺术方面彼此非常相近的作家在描写几乎是同一的现象、历史事件等时也不重复，因为他们会表现和强调那些别的作家不会同样感到兴趣的方面、范围和相互关系。

这里我们就接触到问题的第二个方面——艺术家独特的创作个性问题。马克思在同一篇文章里强调各人对世界的不同认识，同时指出现实本身的性质对于这些不同认识的最终制约性，他说："……同一对象在不同的个人身上会获得不同的反映，并使自己的各个不同方面变成同样多不同的精神实质。"和这些问题有直接联系的是形式本身的问题，马克思写道："……真理是普遍的，它不属于我一个人，而为大家所有；真理占有我，而不是我占有真理。我只能有构成我的精神个体性的形式。'风格就是人'。可是实际情形怎样呢！法律允许我写作，但是我不应当用自己的风格去写，而应当用另一种风格去写。"[2] 任何艺术形象都是客观世界的主观反映，即通过艺术家创作个性的"过滤"和折射的反映。在每一部艺术作品里客观和主观的东西都是融合无间的，因为在每一个艺术作品里，艺术家这样或那样地描写现实的时候，同时就会表现自己对现实的态度、对生活现象的理解和评价。生活真实在现实主义艺术家作品中的表现不可能没有他的个性的和他对生活的态度的"特殊标志"。其实，艺术家所描写的现实现象也正是那些在其世界观三棱镜之下"看到的"东西。而他也按照他对生活的理解，他的精神气质、艺术天性的特点所启示的那样去进行描写的。

在任何发达的民族文学里，在一般艺术里，都可以看到艺术表现手段与方式的无限丰富多彩，这种丰富多彩的渊源是：一方面生活现象是无穷多样的，另方面艺术地认识现实又永远是"间接地"通过艺术家的创作个性的特点来完成的，正是创作个性把客观的典型事物

---

[1] 《马克思恩格斯全集》，人民出版社，1956年，第1卷，第8—9页。

[2] 同上，第7页。

塑造为特殊的形式——形象。

文学风格的最一般的理解是某个作家（或一群作家）的作品的独特性，这种独特性由艺术家对生活的一般见解所决定并表现在作品的内容和形式特点之中。用歌德的话来说，风格——这是内容的内部规律，这种规律表现在“外形变化的规律”中——在作家所特有的艺术表现的多种特点中。

如果企图混淆风格和方法的概念，认为风格直接地机械地从属于作家的世界观，那就必然会导致各种各样的简单化，从而不能了解该现象的许多重要方面和其性质。这首先没有考虑到这样的情况：风格的形成不仅由于纯世界观性质的因素，还有艺术家生活上和精神上的全部经验，其中也包括（决不是最次要的）心理素质的种种特点（气质，幻想，在创作思维中的逻辑理性因素与感性联想因素的作用等）。在这方面坚持过分牵强的理论的人也忘掉了艺术表现的具体手法和形式的相对独立性：不同阶级、不同时代的艺术家可以采用同一的艺术形式，何况他们风格的最重要成分是同一的民族语言，和该语言的固有的艺术表达手段。最后，在艺术家风格的形成和发展中，艺术传统（首先是民族的）起着非常重要的作用：他的倾向于这个或那个先前艺术文化中的派别、流派、学派（这里是由其政治立场、哲学观点及其他许多因素决定的）；他与当代艺术家在创作上的联系。

在这里，恩格斯所说的关于哲学的论点起着充分的作用：“……作为特殊的分工领域，每一时代的哲学都把一定的思想材料作为前提，这种材料是它从它的先驱者那里继承下来，而它就是从这出发的。”[1] 同时，任何艺术家在养成个人风格时作为出发前提的先人的“艺术材料”，在艺术中，比之在哲学中当然更不像一块“平放的石头”，相反地，它对继承它的艺术家的创作意识具有积极的、有时甚至效力极大的影响。

因此，风格与艺术家的世界观，与其对生活的一般认识的联系是间接的，而且由于一系列无论如何都不能忽视的重要因素而变得复杂

[1] 《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，1960 年，第 1 册，第 146 页。

化了。最重要的是：阶级的观念形态，这个风格的深邃的"根本体系"，当它反映在风格中的时候，就已表现在艺术家自觉或不自觉地作为自己创作方法的实质而接受的一般的美学原则里了。

所有这些问题都必须引起注意，因为这里谈的是要在世界观——方法——风格之间造成社会学简单化一致的那种倾向。

另一方面，企图剥夺风格概念上的任何思想规定性，只从其狭隘的形式意义上去解释风格的独特性，这显然也是站不住脚的。既然风格是内容的内部规律在艺术上的具体表现，它就必然与作家在自己作品中所表现的思想，也就是与他们的整个世界观有联系，尽管这种联系像上面所说的可能表现得非常复杂。

马克思在说明一位英国浪漫主义作家的风格如何独特地反映出他的矛盾的社会观时指出："卡莱尔的思想什么样，其风格也就什么样。"[1] 的确，这里也应当指出，马克思是非常慎重地确定卡莱尔的"思想"和"风格"的联系的：他认为，这种联系主要在于作家有意识地把自己的手法与描写他所憎恨的民权党党员时的主导的风格对立起来，因此要去寻找新的富于表现力的手段，坚决地要改革英国的文学语言。

不难看出，风格对方法的关系是在特殊性中表现了一般性。这是该方法所具有的规律具体而特殊的表现。风格是从独特的创作个性的表现开始的。"个性像人类精神的各个方面一样，是无穷的、各式各样的"（别林斯基语）。因此我们可以说，在社会主义现实主义艺术家面前，展现了真正无限广阔的天地，允许他们创作中共同的思想上和方法上的实质能有个性表现。

但是，我们也不能单谈个人风格的独特性。现在有一种倾向，要把苏联文学的风格多样性仅仅看作个人创作手法上的差别，这是很难令人同意的。当然，风格首先是"我"的创作标志，它表明"我"的艺术思维的特点，可是，这个"脸部的不一般的表情"不是它自身产生，而是由于一系列的因素，其中包括"我"的自觉地面向文学中已经存在的和锤炼出的"对材料进行艺术加工"的方法、手法、

[1] 《马克思恩格斯论艺术》，莫斯科，1957年，第1卷，第462页。——原注。

手段和形式。

这一点就足以说明为什么在一大群苏联作家的风格中可以找到一些共同特征，正是这些特征使他们在这方面区别于其他派别的作家。根据这个理由，我们不仅可以谈个人的创作手法和风格，而且可以谈存在于苏联文学中的各个风格流派。这种看法相当明显地表现在第二次全苏作家代表大会的决议中。决议说："在社会主义现实主义原则基础上发展起来的各种不同的创作流派进行竞赛，在文学的风格和形式的领域里作更大胆的探索，这对于苏联文学进一步的丰富和成长都有十分重要的意义……"[1]

有时候，特别是在外国，有人向我们提出这样的问题：苏联作家以世界观与创作方法的一致为特征，而他们创作上的风格和风格流派的多样性又得到承认和支持，这两者怎么能调和呢？这里没有矛盾吗？

的确，我们有十足理由说，苏联作家的创作具有思想内容的一致性，因为这里所说的是这种创作的共同的社会政治意义，一致的社会目的。但同时也不能忘记，艺术的思想，亦即体现在形象上的思想，其具体的"外壳"总是多种多样、总是十分独特的，这是因为在我们面前的不是抽象的思想（"三段论法"），而是艺术的思想，它是一般、特殊和个别之不可分的统一。必须指出事情的另一个方面——在这里逻辑上的东西常常是与感性上和情感上的东西融合在一起的。这种艺术思想的特性使别林斯基有理由说，艺术中的思想不是以逻辑抽象的姿态，而是以"热情"的姿态出现的，这里融合着思想和感情、客观的东西和主观的东西、一般的东西和具体的东西、内容和形式。"在热情中，诗人是思想的爱好者，他把思想像美丽的生命那样爱着，热情地被它所浸润，——他用来观察它的不是智慧、理性、感情、或者自己心灵的任何一种性能，而是完完全全的整个精神存在，——因此，思想在他的作品中并不是抽象的思想，也不是僵死的形式，而是活生生的创作。……在这种创作中没有思想和形式的分野，而是两者融合成为一个完整的、统一的、有机的创作。"伟大的

[1] 《苏联人民的文学》，人民文学出版社，1956年，下册，第587—588页。

批评家接着指出："就是这种充溢在诗人全部创作中的热情，成为他的个性和诗歌的关键。批评家的主要工作，他的首要任务就在于辨别出他所要阐明和评价的诗人的作品中的热情。"[1]

别林斯基的这些思想使我们易于理解在作家们思想意向一致的情况下文学风格多样性的辩证关系。思想的倾向归根到底是一致的，而"热情"却是多种多样的！热情之所以多种多样，是因为生活本身的现象是无限地多方面的，而艺术家在创作上对于这些现象的认识又各有其特殊性。艺术家的"热情"和思想（思想体系）的对比，恰好表明了个别和特殊对一般的关系，也就是风格同方法的关系。因此，完全可以说，作家的思想热情（按照别林斯基所使用的这个术语的涵义）的独特性是其风格独特性的基础。风格可以明显表现在艺术家作品的"热情"中融成一起的思想上、美学上、心理上的特点。

我们一直在谈论各种不同的、十分独特的热情，每个苏联作家就是带着这种热情来表达我国整个社会所共同的社会主义的生活观点的。同时，大家知道，我国作家的文学作品也还不能保证不受敌对思想的侵蚀，因为并非所有的艺术家在自己的作品中都表现了思想和艺术上相当高度的成熟的。在这样的情况下，作家的形象构思的特点，以及由这些特点所决定的风格独特性，当然不仅会表现出社会主义现实主义文学的共同特点，更主要的是表现出这个或那个作家的思想上的矛盾，弱点，落后性。

这是整个问题的一个方面。另一方面是：艺术的认识对生活现象运用各种不同的典型化方法，因此，就它的本性来说，也是多种多样的。按照别林斯基的说法，真实的现实生活可能被艺术家"赤裸裸地、真实地"再现出来，也可能被他照自己的理想加以改造。在作家的艺术思维中占优势的可以是理智的或者是感情的成分。作家在创造形象或作品时有时可以主要根据直接印象，有时则可以主要根据已经成熟的概括的思想。艺术中有些形式是与生活本身的具体现象的形式相符合的，也有些形式是假设的，然而在它们里面却可能鲜明地展示出真正的生活内容。换句话说，人类的艺术实践在许多世纪中锤炼

[1] 参阅《别林斯基论文学》，别列金娜选编，新文艺出版社，1958年，第56页。

出艺术地表现生活的种种形式（方式、种类），它们是与现实的不同方面、不同形式相适应的，其中许多是社会主义艺术所不能、也不应该摒弃的，固然我们是在历史地“摄取”并在改造过的形式上来吸收它们。关于现实主义和浪漫主义风格（这里确切点说，是指艺术认识的两个方面——以具体感受的形式去反映生活和以极概括地、假定地重新创造的形式去反映生活）的作品问题，法捷耶夫在他的《主观的札记》里说得很好：

在诗歌方面，我是受到涅克拉索夫的熏陶的。但如果我一辈子只读涅克拉索夫的作品，那么我会觉得我的心灵的许多方面是不能满足的。由于心灵的要求，我除了读涅克拉索夫的作品外，还读莱蒙托夫的《恶魔》、歌德的《浮士德》和拜伦的《恰尔德·哈洛尔德》。归根结底，——一般地说，不管是古时所谓的或现在所谓的“现实主义”或“浪漫主义”我都不在乎，主要的在于有真实，在于我心灵的一切方面和要求、它的所有各种不同的诗的心弦能够被激动，能够得到表现，得到反响。

这不仅是**我的**心灵的本性，这是任何稍有点文化修养的人的个性的本性。如果讲到现代苏联人的个性，那么他的心灵要求比历史上任何人都更为广泛和多面。[1]

社会主义现实主义文学就其自身的历史性质说来，是革新地综合了前人经验中所有最接近我们和最富有生命力的东西的一种文学。这首先是关于刚才谈到的一种现象，即历史地形成的文学流派的划分（同时也是非常相对和不稳定的）：一种是作家用生活本来面目具体地描写生活，从而进行这种或那种思想艺术的概括（“现实主义”）；一种是主要按照艺术家“个人理想”“综合地”、大规模地描写生活（“浪漫主义”）。

在苏联文学中革命的浪漫主义精神是作为社会主义现实主义的一个组成部分而存在的，同时它的艺术表现形式也是多种多样的。当浪

[1] 法捷耶夫：《三十年间》，1957 年，莫斯科，第 894 页。——原注。

漫主义的意向在一个艺术家的创作中表现得特别强烈，并决定其相适应的表达手段的选择时，我们就可以说这个作家属于社会主义现实主义艺术中一条明显的风格路线，即浪漫主义路线。因此，在我们文学中，浪漫主义从历史上独树一帜的一个流派（一种方法）变成了社会主义现实主义的一种风格。关于这点，谢尔宾纳在第四届国际斯拉夫学者代表大会上所作的报告《苏联文学中的社会主义现实主义发展问题》中很正确地谈到过。

但是，社会主义现实主义的美学广度的概念不仅由于这一点。现实主义本身从来不像它敌人所说的是平板单调的事物，相反地它在世界文学一切巨大的艺术流派中显示了最丰富的艺术形式。除了现实主义以外，大概任何别的方法都没有这样力图按照作家所描写的现实本身的"启示"而如此巧妙无穷地变更艺术表现形式和方法。

在这方面，可以作我们的光辉榜样的是俄罗斯古典现实主义。它的艺术财富不仅是俄罗斯的文学遗产，而且也是我国各兄弟文学的遗产。在俄罗斯古典文学的现实主义风格中不仅反映了活的现实生活，极其繁多的各个方面及其来自各种不同关系的无限多样的现象，而且也反映出丰富的主观因素——丰富的艺术表现形式和手法。以普希金，莱蒙托夫，果戈理，涅克拉索夫，屠格涅夫，谢德林，陀思妥耶夫斯基，托尔斯泰，契诃夫等大师们为代表的俄罗斯古典现实主义善于从现实生活极其不同的方面"窥探"和"检验"现实生活；它在艺术地再现生活方面、在哲理方面都同样有力；它知道充分的艺术"客观性"，——艺术家所反映的事件和性格以铁的必然性按其内部逻辑发展；也知道热情的宣传和强烈的思想倾向性；历史的具体性，对本国和本民族经常的深刻兴趣不但没有妨碍它、反而帮助它去提出那些社会政治的、道德的问题，这些问题过去和现在都是具有全人类意义的。同时，如所公认，作为从未有过的社会的现实主义，俄罗斯的现实主义在"感情的辩证法"的分析上、在艺术地洞察人类心灵深处上，给全世界作出了完美的典范。

如果单从散文作品说，乌克兰古典文学中现实主义的流派（常常与浪漫主义相近）也是丰富多样的。在这里有马尔科·沃夫巧克，费季科维奇，切连姆欣的富于鲜明的民间诗歌色彩的"神话式"的

散文作品；巴纳斯·米尔内依的有巨大社会性的、以农村素材为主的史诗；伊凡·佛朗科，奥·科贝良斯卡雅的充满高度理性的社会心理小说；斯捷方尼克的极其简洁和富于悲剧性的短篇故事，以及柯丘宾斯基和华西里钦科等大师们的现实主义的同时具有浪漫主义气息的、抒情的、音调铿锵的散文作品。在错综复杂的关系中它们都是彼此相近的。

我们认为，我们的文学理论在谈到现实主义艺术方法时，几乎以完全缄默的态度避而不谈在这个方法的基础上所产生的风格问题，这将无意中使丰富的现实主义艺术贫乏和减色。现实主义诸风格，亦即历史地发生、发展、相互替换、彼此并存的风格——这是由于我国文艺学的发展而提到日程上来的问题。既然风格（据一位文艺学家的定义）是某种方法的“客观结果”，那么如果不同时研究这种方法在各种风格中的“客观实现”问题（即研究其美学的和艺术的内容问题），就不能全面地和有充分科学根据地去解释方法问题。

总之，社会主义现实主义的艺术丰富性，首先表现在社会主义现实主义的风格多样性上。

这里必须立即回答读者心里必然会产生的第二个问题：我们艺术的风格多样性是无限的吗？换句话说，方法对于风格是否有所选择的呢？它除了有思想上的纲领外，是否还有自己的明显的美学规定性呢？

上述一切已经回答得很清楚了。风格是方法的具体体现。构成我国文学灵魂的主要的、基本的原则——共产主义思想、党性、人民性、真实性，已经相应地规定着苏联作家在风格上和形式上的探求了。

显然，对社会主义现实主义文学的任何风格和形式的一般要求是：内容要表达得明白易懂，同时又能给读者以艺术享受和在美学上深刻地掌握世界的愉快。

社会主义现实主义与它的主要敌人——当代现代主义在艺术形式方面的分界线，是由其一系列的倾向决定的。

第一，很明白，艺术形式对内容来说不是“自主的”（实际上它是在发展中的内容的实现），而对现实主义艺术家来说，艺术形式不

可能是目的本身，不可能是自我欣赏的艺术中的“凤凰”。形式主义者才是这样。其次，有一些风格流派有意无意地使形式脱离内容而成为独立自在的“问题的问题”，把主观主义者在形式上的实验提到首要的地位，追求外表的独特非凡，这都是不能容忍、而且是直接与社会主义现实主义的美学敌对的。

第二，形象性和作为它的一种局部表现的艺术描写的优美动人。当代的现代主义否认形象是艺术的基础，因为对他们说来，在形象里有“过多的”生活。他们醉心于不能表现任何东西的恶劣的抽象概念、空洞内容，极力想把颓废主义艺术家所表现的“思想”从一切现实性中脱离出来，首先是脱离社会历史的现实性，然后是外部的、具体的、物质的现实性，把人变为阴影、幽灵、超历史的生物。这是西方颓废派腐朽的文学艺术中的普遍现象。社会主义现实主义与这一切相反，坚决地忠实于生活的真实，尊重它，笃信活的生活逻辑，因为只有生活逻辑才能成为艺术逻辑的基础；我们所珍重和需要的是世界的本来面目——在线条、色彩、声调上都像原来的那样，我们重视人，不是把人作为一个“符号”，而是我们社会中实实在在的成员，充分地重视其具体历史面貌；社会主义现实主义风格形成的原则，除其他一切外，要根据这样的条件，即对同时代人的内心的，精神的，理智的生活全部复杂性的描写都能够、而且应当不“违反”历史具体性和形象性，而是主要通过它们和借助于它们。

第三，艺术假定性的不同性质和不同功能。假定性一般地说，是艺术所固有的，而且社会主义现实主义艺术家不仅要用“普通的”、有时也要用非常复杂的艺术假定性的形式（马雅可夫斯基的《臭虫》，杜甫仁科的《军火库》、《沸腾岁月的故事》，基尔桑诺夫的《祖国的天空》，狄庆纳的《友人的葬仪》等）。这样的假定性一方面剧烈地改动平淡无奇的生活现象，以另一种不平常的、有时甚至是幻想的形式来代替通常的形式，同时它却始终十分忠实于生活进程的本质及其现实的规律性。社会主义现实主义所接受并加以发展的假定性，从其对生活进程这种本质和深刻的生活逻辑的关系而言，是一种特殊的很有效的显影剂，它愈能让读者在不平常的、奇特的事物中（虽则它的形象存在有其相对独立性）清楚地“认出”典型的、熟悉

的、生活中重要的东西，那么它的艺术效果也就愈高。如果能巧妙地运用这种假定性，可以活跃读者的认识，突出艺术作品的思想，充实其哲理内容。

但是，社会主义现实主义是不能接受资产阶级现代主义艺术里所流行的那种假定性的，这种假定性来自颓废派主观主义的一切哲学和美学，它会歪曲现实的事物和事件的逻辑。例如，在卡夫加的小说《城堡》里，主人公陷入某伯爵的奇怪的城堡里，在这个城堡里原来是一些"像宇宙"一样无限大的办公室在狂烈的节奏中进行着一项莫名其妙的工作（主人公在里面什么也没有得到就这样死去了），这种令人难堪的毫无意义的图画，除了说明作家在生活面前感到难堪的恐怖外，再也不能说明别的，按作者的意思，在生活中是没有也不可能有"主管的官吏"的，亦即没有历史的规律性的（卡夫加自己一生就是一个小官吏——他描写这些形象的奇怪的诗学不正是由此产生的吗?）。颓废派作家们的特别嗜好这种恶劣的、虚伪的假定性正反映了他们脱离现实、歪曲现实意义的企图。

社会主义现实主义诗学中关于假定性与历史具体地"按生活本身形式去描写生活"这二者间的相互关系是一个独立的问题，需要作专门的研究。

假定的主题和情节甚至在最彻底的现实主义者中（比如特瓦尔朵夫斯基的叙事长诗中焦尔金和死神的谈话❶）也是常常出现的。这就是现实主义能够接受假定形式的证明之一。在社会主义现实主义文学的不同体裁中，对假定性范围的某种扩大是可能的（只要回忆一下，比如：观众和读者对捷克作家科果乌特的剧本《如此爱情》如何感兴趣就够了，这个剧在形式上是假定的、奇异的）。虽然如此，但是，要求深刻的内容，明白易懂和适合于人民的思想感情：这一切对我国艺术的假设形式来说，与所有其他形式一样是极端重要的。

我们知道，社会主义现实主义具有明显的美学原则，这些原则规定了在它的范围内某些风格可以发展，某些风格不能发展。如果企图从兼收并蓄的角度来解释我国艺术的风格多样性，那显然是毫无根

❶ 指特瓦尔朵夫斯基的叙事诗《华西里·焦尔金》。

据、有时可能有不良的政治倾向。当评价苏联文学中某些历史现象和事实时，在这方面特别需要慎重考虑和原则性。例如有一些作家和批评家草率地把巴别尔、维肖雷这些人列为几乎是完善的社会主义现实主义者，这种论断显然是犯有简单化毛病的。巴别尔和维肖雷固然是有才华的艺术家，但他们是复杂的、矛盾的。这里正需要谨慎地分析内容和形式，把强有力的和健康的东西与表现出各种美学思想的弱点和混乱的东西区别开来。如果把像乌克兰二十年代作家，例如“泛未来主义者”谢明科，或“生物构成主义者”波里舒克（虽然在他们的遗产中有个别有趣的作品）称作社会主义现实主义某些风格流派的代表，至少是极其危险的。

所有这些都证明无原则地扩大关于社会主义现实主义艺术的风格丰富性的解释是多么缺乏根据和有害，这实际上会使人承认任何形式、任何风格似乎都能表现我们时代的新的思想内容。在南斯拉夫和某些波兰刊物等处活动的文学上的修正主义分子何以特别坚持这种论点，是不难明白的。的确，如果接受这样的逻辑，按照“把小猪变为鲫鱼”这种早已不聪明的诡辩，那就会轻率地打开一个缺口，让敌人的美学思想影响渗入苏联文学，然而这样的“多样性”并不符合我们的心意！

在社会主义现实主义的统一的河床里汇合交流着各种不同的风格流派，存在着艺术地反映现实的各种各样的形式。但是我国文学任何一种风格都应该符合于从生活的革命发展中真实地描写生活的要求，都要表现社会主义艺术的广泛和重大的意义上的人民性。

在理论方面很自然地产生了一种令人神往的想法——确定社会主义现实主义文学中某些风格的主要成分，因为在这个领域内存在着由苏联人的艺术欣赏力所决定的、某些重要的主导的倾向，它们坚决地要在我国文学多种多样的风格和形式之间开辟自己的道路。其实，某些理论家也谈过这种想法，例如，包列夫在其论文《艺术方法的本性》里建议将社会主义艺术的风格概念分成次第，他把风格分为：一种是包罗万象的“社会主义现实主义的风格”（“这是在该流派中发展起来的现代艺术的共同艺术思想特点的表现”）；一种是“该艺术家的个人风格”；以及“按艺术风格的特征和创作中某个特别重要

的特点”而区分的“社会主义现实主义中（不同的风格的）的派别”[1]。当然这里有许多东西是对的，但是这个“社会主义现实主义风格”概念——甚至分别地加以各种各样的补充——也要引起（不仅从术语的观点来看）十分正当的怀疑。如果不仅遵照思想方法上的特征，同时还遵照应当作为解决本问题的重点的“艺术风格上的”实际特征的话，那么又如何去确定这个共同的“社会主义现实主义风格”呢?（要知道，按作者本人正确的想法，风格是方法的客观方面，是运用这种方法的实际的艺术结果。）这不是给形形色色的简单化造成根据——给所谓某些艺术特点的“综合”的那种抽象构想（它有点像好久以前读者还记得的著名的“时代风格”）造成根据吗?无论如何，这个问题离解决还非常遥远。

同时必须指出：在文艺学的实践中还可以经常遇到教条主义和公式化的表现，它们妨碍我们为发扬苏联文学的艺术多样性而努力。我们还必须对付形形色色的理论上的误解，这些误解的客观实质是：公认的关于社会主义现实主义文学的形式、风格和体裁的多样性的论点无论如何是与实际上论证要向同一范例看齐的想法和见解相矛盾的。

大家记得不久以前有些诗人和批评家要求大家一定要像马雅可夫斯基那样地写作。现在许多批评文章的读者会形成一种印象，以为诗歌中的人民性和现代性只有沿着像华西里耶夫或斯米尔诺夫所属的诗派的道路前进才能达到。早在十年前乌克兰曾经不得不起来维护大讽刺家和幽默家奥斯塔普·维希尼亚，因为他遭到许多无稽的指责，说他的形象的手段已经过时了，因为这些手段似乎有“狭隘的农民的”性质。现在，按某些批评家的代表人物的看法，如果不是照奥斯塔普·维希尼亚那样写作，便意味着离开人民性原则或明显地取消自己创作中的民族色彩。这种心理上的——或者是更坏的——投机的癖好；由于热情地维护合乎某个作家兴趣的创作观点而产生的片面和极端的看法，在文学生活中是常常可以碰到的，而且往往是无可避免的。在这种情况下原则性和广泛讨论是防止这种过分片面和偏执的倾向的唯一办法。

---

[1] 《文学问题》，1957年，第4期，第69—70页。——原注。

庸俗社会学观点的残余，至今还妨碍我们给文学中艺术多样性的问题以应有的理论阐释。如果企图制定整个社会主义现实主义所共同的、“容许的”与“不容许的”艺术手法的目录，“确切地”规定每个手法的社会的和思想的本质等等，那就带有这种庸俗社会学的性质。例如，在《苏维埃乌克兰》杂志上发表的一篇文章[1]里，作者不知道怎的把比喻、换喻、讽喻、怪诞描写、抒情插话（甚至是“叙述”）等不同艺术手法，宣布为……社会主义现实主义的“首要因素”。这样，苏联文学的艺术创作方法被解释为某些手法的总和。作者还进一步提出许多见解，实质上是要恢复那种可悲的回忆中的“艺术手法社会学”。例如，按照他的意见，作为“社会主义现实主义的首要因素”的“描述的手法”，应该在发展中、在行动中揭示任何现象，甚至自然现象。因此，在作者看来，《上尉的女儿》中的暴风雪的场面——这是旧的现实主义。这里“暴风雪的描写和人们的行为是平行的，在自然现象与人们行为之间不存在任何的精神联系”。普希金的主人公们“没有表现出要与自然界单独搏斗的任何企图”。而另一种“描述手法”是社会主义现实主义的：当《远离莫斯科的地方》的主人公在阿东河上的原始森林里受到暴风雪的突然袭击时，作家便“揭示他们的行为和暴风雪之间的有机联系；人们的心情和自然力在这里是作为特殊的相互因素而并存的。当暴风雪的最初征兆出现时——别里捷和柯甫少夫感到不安；而当暴风雪猛烈起来的时候……，别里捷和柯甫少夫则用自己的意志去冲破袭来的每一阵狂风，用自己火热的胸膛去迎接每一次卷来的严寒的雪浪”等等。总之，在不同的艺术方法中，手法的“思想差别”的奥妙被说明得出奇的简单：古时候人们消极地躲避暴风雪，而现在则勇敢地用自己“火热的胸膛”去迎接它。

糟糕的不仅在于这样的“分析”基本上是幼稚无力的，糟糕的还在于这种拿来作为原则的、对作家的手法与时代及作家世界观的关系的粗俗理解，在实践上有引起我国文学真正荒芜的危险：要知道，

---

[1] 拉夫留克：《论社会主义现实主义的艺术手法》，载苏联《苏维埃乌克兰》杂志，1958年，第10期。——原注。

假如所有的艺术手法，所有的譬喻和表现法，作为“社会主义现实主义的首要因素”，都有这种严格的、确切规定的社会学涵义的话，那么请您试行用不同方式去写同一的现象吧！试行“不照阿扎耶夫方式”去描写暴风雪吧！

文艺学家和批评家的任务就在于去深入研究同社会主义现实主义文学风格多样性有关的最重要的理论问题。同时，我们科学思想的锋芒应当反对自由主义的折衷主义，因为它企图用形式主义和颓废派的色调来“丰富”苏联文学风格的表现手法；也要反对教条主义各种各样的表现，因为教条主义束缚苏联作家的艺术上的主动精神，限制他们在创作探求上的自由。

观察苏联文学的风格丰富性可以从各个不同方面出发，这里有个人风格问题，也有社会主义现实主义中创作流派问题，有“风格路线”问题，也有风格和形式的民族特色问题。后一个问题我们要简略地谈谈，这只是为了说明一些个别的、但绝不是已经彻底解决了的问题，而且这些意见可能还是有争论的。

2

社会主义现实主义文学的各种风格和艺术形式首先现实地存在于自己独特的民族面貌中，苏联文学的艺术财富也首先从它的民族色彩的丰富性开始。

苏联文化，以及作为它的组成部分的文学，在内容上是社会主义的，在形式上是民族的。同时，由于在文学中内容的范畴无论如何决不是抽象的，某种民族规定性的特点和民族特殊性不但是文学作品的形式、而且也是内容所固有的（从另一方面看，联结各社会主义民族文学的一些共同特点，在颇大程度上不但是内容、而且也是形式所固有的）。

大家知道，一般民族（因而也包括社会主义民族）的本质特征之一，是人们的精神面貌和心理素质的特点，亦即表现在民族文化特点中的民族性格的特殊性。同时，这些民族性格的特点，当其在民族的历史发展进程中不断变化并增添新的内容时，又表现出保持一定的

稳定性的倾向，正由于这种稳定性，民族性格才具有如此久远、如此显著的文化上和美学上的重要意义。

这一切决定了社会主义现实主义各种风格和体裁，在形成和发展中有其多样的形式和民族的特色。

苏联文学的民族色彩的多样性是历史地形成的，而在我们的时代，由于各社会主义民族文学所特有的、总的思想内容上的一致，这些民族色彩越发鲜明、强烈地表现出来了。既多样，又一致；既保持苏联每一民族文学的独立性和特殊的民族面貌，又密切地互相影响——如果我们从这方面观察我国文学的发展，那么这些就是它的最共同的公式。

产生了这样一些问题：苏联作家的风格派别和个人的创作手法如何由民族环境的影响而发生变化？社会主义现实主义的不同风格和形式在各种文学中具有怎样的民族色彩？在各种民族的土壤上，社会主义现实主义方法发展的性质又是怎样地依从于民族的艺术传统？

如所周知，不同的艺术方法和流派（古典主义、浪漫主义、现实主义）的发展，在各个国家的文学中，由于不同的社会历史条件、传统、民族性格等因素，而获得不同的色彩。各种文学在保持某种方法或流派所特有的一般规律的情况下，各按本民族历史生活的全部内容所启示的那种特殊方式，去掌握、修改并阐明这些规律。马克思主义的奠基人在关于文学的言论中，曾因极其不同的缘由，多次指出过这个事实：在论及法国的古典主义时或在论及“英国小说家中辉煌的一派”时都曾指出过，马克思说，它的“明显而淋漓尽致的描写，给世人展示了比所有政治家、政论家、道德家所展示的还要多的政治和社会的真理”[1]；在论及十九世纪下半叶的俄国和挪威的小说家时，恩格斯说，他们“都是有倾向的”（即在自己的创作中特别有力地体现了现实主义在原则上一般说来必具的性质）；在论及易卜生的人物的特点时，恩格斯指出，由于挪威社会发展的民族特点，易卜生的戏剧反映了“……一个世界，一个虽然属于中小资产阶级的，然而比

[1] 《马克思恩格斯论艺术》，苏联国立艺术出版社，1957 年，第 1 卷，第 529 页。——原注。

起德国的来，却要高出不知道多少的世界；在这个世界里的人物，还有着自己的性格，有着开创的能力，能够独立地行动，虽然从外国人的观点看来不免有点儿奇怪”❶。

在恩格斯《关于法国和德国的历史材料》的注解中，甚至可以发见一种有趣的企图，要把德国文学思想和科学思想的发展上某些特征同德国语言的特点相联系。恩格斯写道：“在日常生活中，德语虽然呆板笨拙，但用它研究最困难的问题却非常灵活自如，这是德国在大多数知识领域中都出了一些最卓越的代表人物的部分的原因（或者是表现?），”但就在这时候，德国人在文学和哲学方面却没有质量高的“大众读物”。“在文学方面，英国有许多认真的二流诗人，在整个法国文坛上出色的中等作家几乎比比皆是。——在德国却几乎根本见不到这种现象。……在哲学方面也是如此…… ”❷

苏联和国外已有许多理论著作在研究社会主义现实主义发展的民族特点（如捷林斯基、布拉果依、罗米泽、叶果罗夫、阿拉贡和林赛等的著作）。苏联文学艺术中的民族特殊性是全体社会主义兄弟民族在经济、政治和精神上的共同性的独特的、各个不同的表现。

体现和表达社会主义内容的民族特点，并不使苏联各民族的文学艺术互相隔离，而只是显示并强调出各民族的文学艺术中的生动的、历史具体的、“个性的”特点，要是没有这些特点，社会主义内容就将是抽象的和“没有形式的内容”了。套用别林斯基和其他革命民主主义者（例如乌克兰文学中的格拉鲍夫斯基）多次使用过的关于这种思想的生动的说法，可以说，民族性——这是活生生的“人物”、活生生的各个不同的“性格”，在它里面表现出我国文化的全人类的社会主义的实质。

我们所生活的时代，各社会主义民族正亲密接近，而受同一的思想和生活源泉所灌溉的各民族文化也正相互起着强烈影响。在各兄弟民族文学中，我们一方面可以看到，风格、体裁和一系列艺术形式的

❶ 《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，1960年，第1册，第181页。

❷ 《马克思恩格斯论艺术》，苏联国立艺术出版社，1957年，第1卷，第568页。——原注。

相互渗透的某种迹象；另一方面，那些本质上已不能够为新内容服务的、纯粹是残余的、陈旧的、狭隘地方性的民族形式，那些在自身内还保留着早已过时的古代精神、并且使一种文学和另一种文学疏远的形式，正在消亡或正趋于消亡。但这决不是说，苏联文学的民族特征正在被冲刷掉，民族形式正在消失，社会主义现实主义在这种或那种民族土壤上不再有艺术特点的、特别是风格和形式的特点的标志了。事实上完全相反。

大家都知道，社会主义各民族要在未来融合为一，得先充分发扬每一民族的所有创造潜力，这就是这个过程的辩证性。"在一个国家内无产阶级专政的条件下繁荣民族形式和社会主义内容的民族文化，是为了当无产阶级在全世界取得胜利和社会主义深入日常生活的时候，它们能融合成一种有共同语言的共同的社会主义（无论在形式上或内容上）文化"[1]，这是马克思主义的最普遍的原理，它规定着向共产主义过渡的社会主义社会的条件下，解决这个问题的根本途径。

另一方面，由于现实主义和社会主义现实主义的概念内容本身必须包含历史具体性这个范畴，它们除了要反映其他重要特征外，还要求反映个人与民族的某些民族生活特点（民族性格等）。这一切也要求现实主义在艺术地体现现实时明确地注意民族的形式和特点。在这方面很有代表性的是一位文艺学家（别列茨基院士）关于诗人雷里斯基在二十年代和三十年代之间思想和艺术发展的意见。他认为：这位《秤星》和《玛丽娜》的作者愈是被确认为社会主义现实主义的艺术家和苏维埃的诗人，他就愈是乌克兰的诗人，愈是民族的诗人。同非现实主义的方法和流派（例如古典主义、象征主义）、特别是现代资产阶级艺术的反现实主义的方法和流派相比较，现实主义在民族性方面是更明确、更具体的。现代资产阶级艺术的反现实主义的方法和流派正是把绝对的"无民族性"和赤裸裸的资产阶级世界主义宣布为自己创作的"信条"的。

现在我们回到本文讨论的题目上来。苏联文学中是否存在着一些

[1] 《斯大林全集》，人民出版社，1955 年，第 12 卷，第 320 页。

因民族土壤差别和民族历史传统特点而产生的多种风格的显著的实际标志呢？是的，是存在着的。虽然在某些情况下，这些标志比较易于辨别清楚，而在另一些情况下，则只能勉强察觉，但这并不排斥它们的实际存在。

不难看出，苏联一些历史悠久的文学和年青的文学，例如俄罗斯文学和雅库梯或莫尔多瓦文学之间，有艺术风格上的差别，因为前者继承着过去的巨大而多方面的传统，而后者则主要是本民族民间文学的产物。在十月革命时处于不同的经济、文化发展阶段的各民族文学，例如拉脱维亚文学与哈萨克文学、乌克兰文学与土库曼文学之间（当然也在艺术风格上）的差异也能很清楚地察觉出来。不过这仅是一个十分显眼的、但并非最主要的历史进程的纵“断面”，这个历史进程，亦即各民族和部族过去的不同发展，决定了它们走向伟大的社会主义革命时的不同水平（在我们的时代，这种“水平的差别”正异常迅速地消除着）。另外还有一种“断面”，它能显示民族文学面貌的更特殊的性质，这些特殊的性质是历史传统和主导的民族形式的差别以及这些或那些民族性格特点等所决定的。在我们的时代，这样的一些差别虽然不是始终不变的，但在相当的历史时期中仍然保持着一定的稳定性；加之，它们所发生的变化也有极其不同的性质：在某些情况下，这种变化是随着民族间艺术上的“磨平”（更确切地说，互相丰富）而产生的；在另一些情况下（和上述情况平行或辩证地统一），可以表现为证明民族特点加强的明显的跃进（特别是在年青文学中，当在其中有机地产生的、适于表现现实新特点的风格和体裁获得蓬勃发展的时候）。

如果仔细观察各种民族文学的风格面貌，是否能发现它们之间的差别呢？当然能够发现，虽然在不少情况下，必需进行非常细致、全面的研究，才能弄清楚它们。试比较一下乌克兰和拉脱维亚在战后时期的艺术散文作品。的确，这是同一的方法——社会主义现实主义方法，但在许多情况下，风格却是极其不同的。

拉脱维亚的散文作品，总的来说（以最著名的大师，如乌比特、拉齐斯、别尔采、萨克赛等为代表），倾向于“一泓清水般纯粹的”宏伟史诗；现代乌克兰的小说，尽管它内部形成花样繁多的风格派

别，一般说来，仍然是叙事的基调融合着激动的、亲切的抒情气氛，这种抒情气氛渊源于乌克兰的歌谣和杜马[1]，以及乌克兰人民对世界的诗意的感受。拉脱维亚散文作家在其对风格的看法上（虽则在他们之间存在着个性的区别，例如乌比特具有平稳的叙事风格，而拉齐斯则更倾向于紧张的戏剧性；萨克赛和别尔采等作家之间也有个人手法的差别），是主要侧重于具体描述现实、分析研究地描绘现实的一丝不苟的现实主义者（譬如说，贯穿于乌比特全部理论性意见中的毫不妥协的“反浪漫主义”的激情就很著名）。与此相反，乌克兰散文作品的特点是现实主义风格和鲜明的浪漫主义情调相结合，这种浪漫主义情调在雅诺夫斯基、杜甫仁柯、冈察尔、斯杰尔马赫和雷巴克的作品中是最明显不过的。这一切说明了拉脱维亚和乌克兰的叙事散文作品在艺术上的重大区别，但这种区别并不破坏、而是证实了两者在思想倾向和方法上的一致性。要是把乌比特的《乌云中的一线光明》或拉齐斯的《暴风雨》跟冈察尔的《旗手》、《塔甫利亚》或者跟斯杰尔马赫的《三亲六眷》、《人血不是水》比较一下，您立刻就会看出，一方面是拉脱维亚小说家对现实的认真、广泛的研究，不忽视任何一个稍有意义的社会现象、阶层和典型；他们主张“林耐式”[2]的系统性；极其注意细节、社会生活的“毛细管”，借此展示典型的和完整的东西；他们精密设计符合于总的历史图景的包罗万象的史诗结构，他们还具有独特的“百科全书的气魄”。另一方面，乌克兰小说家在故事的开展上比较喜爱驰骋奇想和随心所欲（虽然事件包括的面也往往较窄）；作家本人几乎经常出现在所描述的场面中；作家们明显地表现出他们不仅对有代表性的细节、而且对具有心理上暗示的、色彩缤纷鲜艳的、有时是象征意义的细节也富有兴趣；对祖国的土地、人民和故乡有着生动、完整的诗意的感受，以致使它们和具体的角色一起，几乎成为作品中实际可以看到的人物；源源不绝的丰富的艺术联想渗透着所有这些“加浓的”、往往理想化地抬高

[1] 杜马，乌克兰的一种民歌。

[2] 卡尔·林耐（1707—1778），瑞典杰出的自然科学家，以确定动植物分类系统而获得世界声誉。

了的形象和场面……

我们在这里指出这些区别，并不是要对自己提出问题：哪一种形式“更好”，对我们来说，现在重要的只是要证实各种民族文学中确实存在着各种各样的形式（风格）。

如果我们继续进行比较的话，还可以指出，乌克兰现代散文作品，就是与近似的俄罗斯散文作品比较，也具有某些风格特点。

显然，在现代乌克兰散文作品中浪漫主义成分占有相当巨大的“比重”。当然，这并不是说，现代乌克兰散文作品完全是具有浪漫主义气息的，因为它还有现实主义风格的卓越的代表，如潘奇、斯莫里奇、伊凡·列；这也并不是说，以风格上的浪漫主义的“程度”而论，所有乌克兰作家都和雅诺夫斯基或杜甫仁柯相似。我们只是想指出，与俄罗斯散文作品相比，在乌克兰散文作品中，社会主义现实主义的浪漫主义形式有较大的发展。我们在涉及到这一点时，指的是这样一些作品，它们在方法上是现实主义的，但在作者对现实的态度上、作品的色调上、风格手法和形式上则是浪漫主义的。

这里事情主要不在于“对现实的态度上的民族的”特点（虽然无疑地不能忽视它们——我们不妨回忆一下果戈理对“小俄罗斯歌谣”的精神和情绪的透彻的分析），而是曾经对部分乌克兰现代作家起过显著影响的实际的文学历史传统（谢甫琴珂、早期的果戈理、列霞·乌克拉茵卡及柯丘宾斯基的创作中渲染着浪漫主义色彩的部分）。还不能不考虑到，对文学发展一定阶段上的一些作家来说，浪漫主义地（仍然是指风格，而不是方法）掌握新的历史现实（就像掌握观察过去的新观点一样），仿佛比既深又广的具体的现实主义分析更“容易”做到；这常常发生在艺术家还没有确切而详尽地认识这个现实，或者当他还无力在众多的具体生活事实中看出现实深处的规律的作用的时候：自然，在这种情况下，要抓住现象和典型的最一般的轮廓、它们的“音调”、精神和情调，比之抓住日常生活的实际内容来，要容易、清楚和牢靠得多。例如在乌克兰苏维埃文学（而且不仅在乌克兰文学）发展的最初阶段里，即十月革命后的开头十年，甚至稍晚的时间内，就曾有过这种情况，当时浪漫主义的风格形式在许多作家的创作中占着优势。

乌克兰进步的散文作品的现实主义之所以永远有力，是因为思想的明确性和高度的社会积极性，以及力图在描写人和人们的相互关系中揭示社会规律的意向。在十九世纪末二十世纪初，两位杰出的乌克兰散文作家佛兰科和柯丘宾斯基的作品中这些特性表现得如此光辉和充分，使得他们的艺术经验获得了不仅是民族的、甚至是国际的意义。由于历史条件，那种社会历史的、同时又是社会心理的、宏伟有力的史诗的路线，在兄弟俄罗斯文学中，例如列·托尔斯泰和高尔基的创作中曾经有过出色的体现，而在乌克兰散文作品中却没有得到同样的发展。因此乌克兰现代文学在形成巨大的社会性和综合性的现实主义的技巧和发展宏伟的现代长篇小说的一些形式上，却遇到某些困难。我们指出这些，决不是为了冷淡地确认这个事实。如果我们粗略地勾出这样一幅乌克兰散文作品的某些风格派别“图”，那么有志于阐明本民族文学最有成效的发展前途的研究工作者和批评家就可以作出某些实际的结论。按我们的看法，结论之一可能是这样：批评界不要去抹掉和竭力减弱许多乌克兰散文作家表现手法上独特的浪漫主义色彩（如果这种色彩为他们所固有并在创作上是必须的话），同时还应该千方百计地促进乌克兰散文作品中那些现实主义风格和派别的发展，这些风格和派别将会发扬按“生活的本来形式”对现代生活作深刻的艺术分析和综合的传统。

现在回到原来的话题上来。苏联各民族文学中社会主义现实主义的发展或多或少地可以看出明显的民族风格特点❶。我们以捷林斯基有关这个问题的某些具体见解为例。这位批评家认为，可以数出六、七种“在不同的民族土壤上形成社会主义现实主义的类型”和“现实主义的不同风格的类型”。为了清楚起见，他把波罗的海沿岸各民族文学所特有的“具体描写的”现实主义（沿用他的术语）和苏联东部各民族文学中在历史上极其广泛流行的浪漫主义风格相对比。从

❶ 有一位研究者写道：“不可能有乌克兰的、白俄罗斯的、阿捷尔拜疆的及其他的社会主义现实主义的方法，但是用乌克兰、白俄罗斯、爱沙尼亚等语言写成的社会主义现实主义的作品，仍将是各个不同的。这里谈的不是关于苏联各民族文学的社会主义现实主义方法的不同实质，而是关于获得和确立这种实质的各种途径、手段、可能性和特点。”（罗米泽：《论一致性与独特性》，《文学问题》，1958 年，第 10 期，第 3 页）——原注。

理论观点说，这种对比完全可以用两位杰出的苏联作家的风格“纲领”作鲜明的例证，这两种风格“纲领”几乎是截然对立的（但同时在社会主义现实主义方法原则上却有其同一的出发点）：一方面是乌比特的“彻底的现实主义”立场，他几乎抨击任何一种浪漫主义，认为它们是唯心主义和脱离生活的表现；另一方面，武尔贡坚定地捍卫社会主义现实主义的各种浪漫主义风格，主张把基于描写我国现实生活现象的革命浪漫主义，作为在美学上肯定苏联社会宏伟理想的手段之一。捷林斯基是对的，因为他把如此不同的风格上的明确主张与民族艺术传统的差别相联系，与曾经流行于这个或那个民族土壤的主导风格倾向相联系。

捷林斯基引述武尔贡在苏联第二次作家代表大会上的发言时写道：“显然，理想的人物、高昂的调子、鲜明的色彩这些因素，如果在风格概念的范围内来解释，那它们是不适合于武尔贡所列举的多种体裁的许多作品的。但是，正是武尔贡，正是这位在自己的诗歌和戏剧中掌握了倾向于鲜明色彩和高昂调子的东方文学许多传统的阿捷尔拜疆人民诗人，挺身捍卫苏联文学中这一切倾向。这不是偶然的。的确，无论在阿捷尔拜疆，在阿尔明尼亚，或是在格鲁吉亚，特别是在中亚细亚各民族的文学中，所有这些倾向都有着深刻的历史渊源。谈吐优美、华丽，在语音上、辞藻上、丰富的比喻上培植极其精致的风格——这一切不仅是宫廷诗歌、而且也是民主主义和民间口头的诗歌的成就，同时也是许多东方民族的特点。为什么呢？这已是另一个问题了。但这些情况是确实有过的。这是东方国家封建主义发展的许多历史特点的结果。我们几乎在每一个民族的文学中都可以找到类似的例子。”[1]

作者还正确地谈到，现在对这种浪漫主义传统的态度是双重的，这取决于它的不同作用：在某些情况下，浪漫主义传统已逐渐成为社会主义现实主义作家艺术创作的依据；在另一些情况下，它却作为旧诗学的残余，阻碍文学深入苏联新的现实。

[1] 捷林斯基：《民族形式与社会主义现实主义》，参阅《世界文学中的现实主义问题》，人民文学出版社，1958年，第119页。

总的说来，捷林斯基的看法是正确的，但还必须作一些重要的订正，特别是他谈到苏联东部各民族的整个文学情况的地方，把诸如格鲁吉亚或阿尔明尼亚文学与中亚各民族的文学相提并论（在风格面貌上）。但格鲁吉亚文学在过去曾有过卓越的批判现实主义传统（和进步的浪漫主义交织在一起）；而中亚各民族的文学，一般说来，并不具有这种传统，它们在本民族的艺术财富中，除民间文学外，主要依据在中世纪创作的古典作品。这便产生了艺术上的重大差别，这种差别，当我们把格鲁吉亚苏维埃诗歌和哈萨克或乌兹别克人民的诗歌相比时，是很容易发现的。这些差别不但表现在格鲁吉亚诗歌掌握现代文学中许多艺术描写的形式和手法的程度上，而且还表现在更深刻的标志上——格鲁吉亚诗人与巨大的历史文化遗产的广泛联系，他们创造性地发展了他们先辈（十九世纪至二十世纪的诗人）所塑造的形象和提出的问题，现代格鲁吉亚诗歌的丰富的抒情心理的和哲理思考的成分等等。我们不妨看看格鲁吉亚大诗人们是怎样地从人们的多方面感受描绘富有诗意的风景，这种深刻、细致地锤炼出来的修养并非我国每一个民族的诗歌中都可以找得到的。

自然，这里所举的各种材料需要进一步扩充和系统化。我们抽象地议论民族特征，往往因而忽略了关于该民族文学具体艺术风格面貌的极端重要的问题，因此不管是怎样感到遗憾，研究工作者在这方面暂时也只能满足于这些十分有限的、但有科学性和说服力的材料和结论了。

不能因此把苏联文学的民族风格问题，作为社会主义现实主义风格问题的一方面而提出来吗？所谓民族风格，并不是指这些风格的“特别的”民族来源，或是该民族文学的特殊属性，而是指它们在这种或那种民族文学中的实际存在。这不是标准的概念，而是便于使用的辅助概念。

我们拥有社会主义现实主义的浩如烟海的多民族文学，它们在思想内容、方法和艺术发展的总倾向上是一致的，但在民族艺术色彩上则面貌各异、花样繁多。但是我们有没有这片艺术海洋的哪怕是粗略的“地图”呢？总的说来，海是许多物理元素的稳定的结合，但水手和水文地理学家并不满足于此，他们在地图上详细地标出各种暗

流、水的成分、深渊和浅滩、海的各个部分和每一个"地区"中的动、植物区系的特点。由于这些因素是经常变化和各各不同的，所以在实践上和理论上也就最值得注意。我们的文学的"海洋"的情形不也是这样的吗？我们也需要清楚地了解这个海洋每一部分的主要水流和水的成分，这不是为了把已测定的差异绝对化，并消极地去适应它们；而是为了在了解它们以后，有意识地把引起它们变化和发展的过程导向必要的方向，因为文学的"海洋"有别于真正的海洋，它处于有目的的变化之中，而这些变化归根到底是反映着产生它的社会的意志的。

在研究和批评的实际工作中运用社会主义现实主义文学的民族风格概念，将会帮助我们更充分更清楚地了解我们每一种民族文学的丰富多彩的风格，判定文学发展中的主导倾向，阐明这些倾向的强弱面。

例如，白俄罗斯批评家阿达莫维奇曾在自己的论文《丰富与多样》（《文学问题》一九五八年第六期）中，作过很有意义的尝试，评论白俄罗斯散文作品的各种风格派别。和苏联其他民族的文学一样，在白俄罗斯文学中也有各种风格流派自由地、常常互相交叉地流行着；科拉斯和一些比较年轻的作家，如沙米雅金、库拉柯夫斯基等的散文作品宏伟壮阔，倾向于在生活原有的多方面和广泛的联系中描写生活；勃雅杜里亚、林柯夫、勃雷尔等作家的散文作品风格则洋溢着诗的激情，渲染着浪漫主义的情调；车尔内依、萨莫依列诺克、果洛瓦奇等作家的散文作品主要是"分析性的"，常常偏重于心理方面深刻的描写，倾向于在某一方面强调突出所描写的事物。这位研究者的文章并不是包罗万象罗列无遗的，他仅限于几个极其典型的例子；同时对于这些或那些派别在白俄罗斯散文作品中的地位和"比重"以及从生活和文学的要求来看的它们的发展前途也没有做出广泛的概括的结论，但是这位作者所做的那些有益的观察，已能使读者在某种程度上认识白俄罗斯散文作品风格的总的面貌。他所指出的各种风格派别甚至可以（在或大或小的确切程度上）称为白俄罗斯散文作品的各种现代民族风格。假如把这种对一种民族文学的丰富多彩的风格的"全面"观察和相类似的例如对乌克兰、拉脱维亚、爱沙尼亚、

哈萨克和格鲁吉亚文学（更不用说俄罗斯文学）的考察相对照，我们就会看到一幅共同的绚烂多姿的图画，它足资借鉴，并能供我们充分地展开认真的理论性的思考；另一方面还会看到一幅每一种民族文学一定的风格的个性和特殊性的图画。对比各种民族风格有助于更清楚地看到使我国各兄弟民族文学在艺术方面彼此接近的共同的东西，以及使它们相互区别的独特的个性的东西。除此以外，对比各种民族风格还能确定（如果可以这样表达的话）每一种民族文学的风格范围的大小，这对研究者和批评家来说有着不小的意义，因为我们是以主人翁的态度关心我国每一种民族文学在艺术上的繁荣的。

比如说，要是把白俄罗斯散文作品和与它十分相近的乌克兰散文作品相比，毫无疑问，可以弄清楚这两种文学所以相近的许多共同的风格特点。同时我们觉得，也可以指出这两种文学在风格上有某些重要的微细差别，阐明它们有益于批评界的实践任务，因为批评界所关心的正是如何使每个民族文学最充分地发扬自己的全部艺术潜力。乌克兰散文作家的风格表现手法，由于有其前人的丰富经验为依据，较之于白俄罗斯散文作家，大概更多样一些。比如，在乌克兰散文作品中斯莫里奇的抨击性的（往往还是怪诞离奇的）政论小说（与他并列的还可以举出伊里钦柯的风格特异的小说《哥萨克马玛依和别人的新娘》）、杜多尔的哲理小说（《索伊卡神父的节日》）或雅诺夫斯基的极度凝缩的、几乎达到诗意地“翱翔”的浪漫主义史诗（《骑士》）。这些很具特色的风格支脉暂时还没有在白俄罗斯散文作品中得到明显的发展。另一方面，白俄罗斯散文作家的创作经验也应该引起乌克兰作家最密切的注意：在战后的年代里，白俄罗斯散文作家目的明确、坚定不移地努力从美学上把握我们的现代生活。白俄罗斯散文作品反映了现代人民生活中大量具体的、也常常是矛盾的现象，因而明显地使它的现实主义更加深刻化，并获得许多宝贵的、可资借鉴的特点。总的说来，我们以为，对于乌克兰文学、白俄罗斯文学以及我国一系列其他民族文学来说，最迫切需要的正是发展这样的一些风格倾向，它们是有助于我们深刻地、现实主义地分析和综合时代的现象并全面揭示我们同时代人性格的。就在这里，也不能不拿一种文学对照另一种文学来进行“检查”，而这就使我们注意现实地存在于该

民族文学之中并对它的现今面貌来说最有代表性的风格派别的问题，即社会主义现实主义文学的民族风格的问题。

苏联文学的民族风格的“断面”决不是一个静止的概念。我们生活在我国各民族的文化——社会主义内容和民族形式的文化——欣欣向荣的时代。我们之所以能达到这种繁荣是由于共产党和苏联政府一贯执行列宁的民族政策，这种政策的基础是全体社会主义民族真正平等、牢不可破的友谊和兄弟般的合作的原则。苏联社会主义制度的全部性质就在于坚定不移地促使全体兄弟民族和它们的文化彼此接近，同时又给予它们以广阔的天地，使它们能显示出构成自己独特的民族面貌中的所有优秀的和真正进步的东西。

赫鲁晓夫同志在苏联共产党第二十一次代表大会上的报告中说：“社会主义各民族的友好团结是多民族的社会主义国家力量和威力增长的泉源。我们党一方面用无产阶级国际主义的精神教育群众，同时对于大国沙文主义和地方民族主义一贯进行不调和的斗争。

“现在的任务是要更广泛地对劳动人民展开无产阶级国际主义和苏维埃爱国主义的教育。共产党认为自己的神圣职责是不倦地加强各民族的友谊，这是苏联威力和不可战胜的力量的基础。”❶

党的第二十一次代表大会上的许多发言都令人信服地表明，苏联社会向共产主义的进一步发展，能引起社会主义各民族的共同性的大量增加，它们的兄弟友谊和合作的大大加强。在社会主义向共产主义过渡的条件下，民族这一概念的内容本身已增添了一些把苏联各民族团结为统一的社会主义大家庭的新的性质。

“在现代的条件下，党的民族政策的实质在于，——穆希季诺夫同志在代表大会上的发言中说，——要在同志般的合作互助的基础上，全面发展社会主义各民族的经济和文化，为它们更紧密的接近创造必要条件。”

这些论点反映着现代社会主义民族及其文化的发展的最一般的规律，从它们来看，也必需探讨我们感到兴趣的、社会主义现实主义文

❶ 《苏联共产党第二十一次代表大会主要文件》，人民出版社，1959年，第67—68页。

学的风格和形式发展中的民族因素问题。

那么，我国各民族的文学是否也因此不仅在内容上、而且在某些艺术形式以及众多的风格原则上逐渐趋于接近呢？苏联各民族文学的民族风格的表现手法是否也会更增加一些新的——对于它们全体更为共同的——色彩呢？是否会出现一种影响所有社会主义民族文学的艺术面貌的共同风格倾向呢？

对于这些问题，一般说来，可以给予肯定的回答。苏联作家所特有的在思想标准和审美标准上的一致，在艺术对现实的态度上的一致，以及各民族文学在总的选题倾向上的某种共同性（尽管具体的情节和主题是无穷地多样化的），能够产生各种风格和形式发展中的某些共同的倾向。但这在哪里表现出来呢？

首先这表现为：某些风格成分和形式，由于不适合于表现新的生活内容，现在正丧失它们在美学上的重要性，而逐渐趋于消亡。苏联东部各民族的文学在这方面提供了许多例子。这些民族的文学特别明显地正在摆脱过去封建时代宫廷文学的艺术传统残余，同时也在摆脱那些已经“僵死了的”民间文学的陈规旧套，正如这些民族的诗歌和散文的创作实践所证明，要机械地用它们来写现代的主题已是不可能的了。

在这方面，一位雅库梯苏维埃文学的评论者所报道的某些事实是很能说明问题的。这虽然是一些个别的现象，但在某种程度上，却能代表不久前还存在在雅库梯文学中的一些派别。他说：

塞尔盖·华西里叶夫把艺术形式看作某种一成不变的、永恒的范畴，因此他在长诗《连斯基的愤怒》中，企图把歌颂伟大卫国战争英雄业迹的内容生硬地套用古代的、渲染着宗教神话色彩的奥龙霍[1]这种陈腐形式。长诗的主角，雅库梯人萨尔塔哈依·连斯基要上前线去，他在广场上对着人民大众祈求神，在行将到来的同法西斯的战斗中赐予他力量和坚强的意志……在长诗《勇士们》中，列宁格勒的英勇的防卫战体现在眼睛下带有青伤的古代雅库梯勇士的形象中，雅

[1] 奥龙霍（Олонхо）：雅库梯族英雄史诗的总称。

库梯人被比拟为“神速的鲍奥杜尔·纽尔贡”，而苏联其他的英雄城市则被描写成“身佩银质四角章，手持长矛的勇士”。

在阿巴京斯基的《纽尔贡－库奥》一诗中，由于某个不可知的神秘者的意志，太阳发出光辉，大自然倏然苏醒，草上的露珠在闪闪发光。就是纽尔贡－库奥一个人赋予大地上一切事物以欢乐，她唤起大自然和人们去生活、去行动。[1]

这里明显地暴露出陈旧的民族形式和落后的概念的联系，而这一套关于世界、大自然和人的概念，对我们现代人来说，不能不算作时代错误。自然，要把这样一些形式电镀到现代事件和现代人身上，在绝大多数情况下是注定要失败的。

关于这一点，著名的塔吉克诗人土尔松·查德写道：

如果拿我们的许多诗人在革命胜利初期写成的诗来看（虽则这些诗都是写的当时迫切的主题），我们今天并不能把它们全部留下来武装社会主义的诗歌，因为其中有许多从外表着眼而接受下来的、陈腐的、毫无意义的形式。这是文艺的糟粕，华而不实的无用的抽象概念。

我们民族诗人们为了能够摆脱那些远离生活的诗歌，已经付出了许多劳动和精力，作过许多斗争。我们不仅要与我们的思想上的敌人、形形色色的唯美主义者、冒充绅士的俗物和形式主义者作斗争。不，我们每一个民族诗人还不得不和“内部敌人”亦即我们自己、和我们无批判地接受本民族古典诗歌的现象作斗争。[2]

社会主义社会的艺术观点，就是判定这些陈腐形式必然消亡的“最高法院”。这是一种客观的力量，一种有权决定自己的艺术法则的力量。正是由于它的“命令”，而不是由于文学内部性质的任

---

[1] 罗马宁柯：《评苏维埃雅库梯的诗歌》，见《兄弟般的团结一致》，苏联作家出版社，1954年，第448页。——原注。

[2] 《兄弟般的团结一致》，苏联作家出版社，1954年，第159页。——原注。

何原因，过去的民族武库中的一些艺术表现手段，才不为我们现代人的美学观点所接受。能够证实这一点的不仅是东部各民族的文学，也不仅是较年轻的文学，就像俄罗斯或乌克兰那样的文学也不例外。那些企图复活矫揉做作、甜腻腻的、古老农村的“平民风习”，以作为别出心裁的风格（我们不妨回忆一下八至十年前在报刊上出现过的诗人特里雅普金的诗），以及尝试要把部分乌克兰散文作家吸引到那种故意模拟的“农家故事”感伤缠绵的手法上去等等做法（这种手法德尼普罗娃·恰依卡型的三流作家曾在某个时期采用过），难道不使人感到明显的做作和缺乏“现代生活的节奏”吗？这一切在我们的文学中没有前途，当然，也不能看作社会主义现实主义风格的“民族的变体”，因为它们无力表现的正是社会主义时代的精神。如果以为我们的文学失去诸如此类的风格成分（它们一般具有很鲜明的、但纯属表面的民族色彩）民族形式就会变得贫乏，就会丧失某些艺术特点，那就错了。这里损失的只是纯粹表面的、因而也是不重要的特点，正如大家早就知道的，就是不描写无袖长袍和无褶围裙❶，也可以表现所描写现象的人民性和民族性。

在很大程度上能够说明苏联各民族文学在艺术风格上彼此接近过程的特点的还有下列的因素，那就是它们的共同目标在于接受本国和世界艺术遗产中伟大的现实主义传统（和进步浪漫主义传统），以及与此密切相关的探求符合时代的新的形式和风格成分。每一种文学在继承和革新本民族传统中全部有生命力的东西时，同时必须密切注意吸取其他兄弟民族文学的经验（首先是有着巨大而宝贵的现实主义传统和人民性传统的俄罗斯文学的经验），并把它们移植到新的土壤上来。这种对待古典现实主义传统的态度，不论过去和现在都是在苏联各兄弟文学的民族风格发展中使彼此接近的（但决不是消灭差异的）强有力的因素。

事实上，如果有谁把我国任何一个民族的苏维埃文学史上最初

---

❶ 无袖长袍（сарафан），俄国农妇穿的一种衣服。无褶围裙（плахта），用乌克兰手工织的方格花布做成的裙子。

时期（例如二十年代）的情况和现在相比，他就能看到该民族文学的艺术面貌的显著变化。苏联作家在早期的风格探求上是矛盾百出、“乱叫乱嚷、狂热地追求新颖口号”（关于这些列宁曾认为在当时是不可避免的），以后代之而起的是外表较为“平静的”、同时却是固有的艺术发展。这种发展是以现实主义的真实、朴素和易于了解等原则为基础的。在俄罗斯、乌克兰、白俄罗斯、格鲁吉亚和阿尔明尼亚文学中——在我国所有的民族文学中都有过这种情况。苏联作家的革新的探索在古典文学的艺术经验中获得了可靠的依据和出发点。这样对待共同的现实主义传统（在这些传统中间，和各民族的新旧传统一样，俄罗斯和世界的现实主义起着巨大的作用），能够使各种民族的风格的外貌彼此接近起来。比较一下用数十种语言写作的作家们的作品，我们可以发现它们的形式、风格及艺术结构上的一些共同倾向。不过，必须就在这里说明，各种民族风格在现实主义形象性原则获得胜利的基础上彼此接近，并不会消灭各民族作家的艺术特点，而只是使这些特点变得更细致，表现为更复杂、更深刻的类别。当然，在艺术上，特瓦尔朵夫斯基和拉苏尔·加姆扎托夫的诗比前一辈诗人，如巴格利茨基和加姆扎特·察达萨的作品，是更为接近的。要拿在二十年代从事创作的乌克兰未来派诗人谢明柯和当时以中世纪的假定性和华丽辞藻来写作的东部民族诗人相比，是很困难的。而要把马雷什柯和米尔沙卡尔相比，则完全可能；不过这两位诗人在文体上还有重大的差别，这除了其他原因外，应由民族的艺术特征来解释。但这些差别比起上举的一些例子来要隐晦得多。这也只是说明了，在社会主义现实主义的道路上，我国整个多民族文学在艺术上变得更成熟了，它的丰富性不仅往广的方面、而且往深的方面发展了。

我国文学在艺术风格上的总倾向，是在深入掌握前人经验的基础上，探求能够生动地体现生活的新手段，这些新手段将会表现我们时代在历史上特有的特点和苏维埃人的世界观与处世态度的新性质。比如，马雅可夫斯基在诗歌中的许多新的创造和他的“语言材料加工”的方法，在各个诗人的创作里，各按自己的方式、有时是极其间接地改变成为大多数民族苏维埃文学风格的组成部分。

只是需要补充说明，马雅可夫斯基是最伟大、最有才华的、但并不是唯一的诗歌革新的体现者（这一点也令人信服地证明，关于共同风格倾向的想法是正确的），因为阿尔明尼亚的察连茨、乌克兰的狄庆纳、白俄罗斯的恰罗特，这些名字（我们举出的只是一些最明显的例子）本身就能说明问题。如果我们仔细观察上举的每一个语言艺术家的创作面貌，我们会再一次看到共性和个性、国际性和民族性的异常明显的统一。

苏联各兄弟民族文学在日益巩固的联系和彼此影响的条件下，互相吸收他们所积累的艺术经验，这将成为促进它们创作发展的显著的和有效的力量。例如，三十年前还没有文字的楚科特文学中，竟然出现了很有才气的现代长篇小说（雷特海乌的《融雪的时候》），要能理解并恰当地估价这个事实，必须考虑到一个强有力的“督促”并加速艺术发展的因素——各民族和各民族文学的社会主义友谊。我们记得，例如过去在沉重的压迫和前所未闻的困难条件下发展起来的白俄罗斯文学，直到十月革命前，一直没有创造出散文作品中大型的叙述体的形式，尽管白俄罗斯文学早在十九世纪上半叶就曾出现过《巴尔纳斯山上的塔拉斯》那样的长诗；我们也记得曾经加入奥匈帝国的西乌克兰，只有在一本用乌克兰语写的文集（《德涅斯特河的水妖》）出现五十年后，才可能创作出乌克兰小说的第一批范本（佛兰科），可是这种体裁在东乌克兰早就成效卓著地发展起来了。

显然，这些“特殊现象”产生的基础在过去和现在都是整个社会主义的现实所造成的，因为社会主义的现实曾经大大地促进了苏联所有民族、特别是过去落后的民族在经济、政治、精神和艺术上的发展的速度。但是，同时，各民族的艺术家一反过去的民族孤立、闭塞的状态，自觉地利用兄弟民族文学的经验，以求在这种经验的帮助下，新颖地、独立地去解决本民族文学面前的任务，这种做法在创作上也有相当的意义。

如果阿乌艾佐夫只凭借本民族文学的经验，他就很难、或者几乎不可能创作出关于阿巴依的壮丽史诗，因为哈萨克文学虽然有过去的民间诗歌创作的优秀传统，但在十月革命前却从未有过现代艺术散文作品的范例。甚至在蓬勃发展的哈萨克苏维埃文学中，在《阿巴依》

之前，几乎也未见过宏伟的史诗体小说的成熟的典范。从阿乌艾佐夫本人的许多言论可以知道，俄罗斯古典作家的现实主义传统对于他是极其重要的艺术的路标[1]。创造性地接受这些传统，深思熟虑地使它们和民族形象的全部特性相结合，这一切帮助作家创造出这样一部不仅是哈萨克散文作品、而且是全苏联散文作品中的杰作。诸如此类的大大小小例子是上百成千，不胜枚举的。

同时，这里也存在一个问题：各民族的苏维埃文学的形式和风格的发展是否只归结为这个“统一的”倾向呢？换句话说，文学艺术相互影响和接近的过程是否意味着“冲刷掉”民族独特性和民族独创性呢？……要知道就在目前，在一些研究著作中已可以遇到“磨平”各民族文学中的“修辞手段和描写手段”、“拉平风格”等术语。在这些隐喻式的说法中可以包含各种各样的涵义，但是否可以这样去理解它们，即：我们将亲眼看到各民族文学将变成独一无二的风格了（苏联文学的敌人，如美国教授克拉连斯·明宁格之流正是把这种“规律性”硬加在多民族的苏联文学身上的）。

再重复一次：苏联各民族文学的思想和主题的共同性也必然而且合乎规律地决定着艺术和风格面貌上某些共同倾向的发展。在美学上肯定和发扬社会主义现实主义，一方面会引起那些陈旧的或格格不入的“民族风格”以及它们中间那些本质上已不能表现民族生活新的历史内容的成分趋于“消除”和死亡；另一方面则要求在探求艺术革新和继承传统时（尽管这些进步的、仍起良好作用的伟大的现实主义传统具有美的多样性），遵循某些共同的原则。苏联各民族文学在各方面的（包括纯粹是艺术方面的）接近，反映着苏联各社会主义民族相互接近的伟大历史过程，这一过程是胜利了的社会主义和全面展开的共产主义社会建设所特有的。

但是这个过程（而且特别是在艺术文化这种最复杂和最间接的现象的各部门）是极其辩证的，它具有许多方面，并且把各种各样的、有时外表上是对立的倾向活生生地统一起来。

因为苏联各民族文学是在它们作为社会主义内容和民族形式的文

---

[1] 参阅阿乌艾佐夫的《作者自传》，见《阿巴依》，第2卷，第772页。——原注。

学蓬勃发展的基础上彼此接近的，这种繁荣要求最充分地发扬每一个社会主义民族的艺术潜力，以求能适合它的"脸部的不一般的表情"、它的心理素质和语言的特色以及民族生活的其他特点。斯大林指示道："应该让各民族的文化发展和繁荣起来，发挥出自己的全部潜力，以便为社会主义在全世界胜利时期各民族的文化融合成一种有共同语言的共同文化创造条件。"[1] 这种对问题的辩证的提法直到现在，当我们研究我国文学的民族艺术风格面貌这个极复杂的问题和风格的共同性、民族风格的特殊性等问题时，还保持着十足的意义。

各民族文学进一步接近的过程、它们之间风格的"扩散"过程，将和每一种民族文学的艺术个性的发展、明朗化和丰富化的过程，将和社会主义现实主义的丰富创作借以表现的每一种民族文学的多种风格的展开过程有机地结合起来。这些过程都是长期的。应该注意到，民族性格的范畴，像文化的整个民族特征的范畴一样，以其主要特点而论，是一个有相当稳定性的范畴（虽然它也在历史地变化着），这一点将影响（尽管不易察觉）我国文学的整个形象体系。

同样还必须谈到苏联每一个民族的民族艺术传统（当然，我们指的只是那些在我们时代仍保持生命力的优秀的、进步的传统），它们的影响在每一种兄弟民族文学的革新的探求和成就中是可以这样或那样地感觉到的。

我们有很多例子可以说明，在苏联各兄弟民族文学中，社会主义现实主义的民族风格是如何通过创作上的互相联系、互相影响而获得新的色彩的。我们亲眼看到，在各民族的文学中正在产生新的风格成分及其支脉，这些虽然是新的，但决没有脱离开本民族的艺术土壤。这一点在比较年轻的文学中可以特别明显地看到，因为它们的发展首先凭借苏联各兄弟民族的艺术经验，同样也得力于世界上其他国家文学的优秀成就。例如上面已经提到过阿乌艾佐夫的《阿巴依》与俄罗斯现实主义小说传统的密切联系，阿乌艾佐夫向这种传统学习，提高了塑造性格的技巧、心理分析的修养和创作规模壮阔的史诗结构的本领。但是，毫无疑问，《阿巴依》在多民族的苏联小说中树立了哈

[1] 《斯大林全集》，第12卷，人民出版社，1955年，第320页。

萨克的风格派别。尽管关于阿乌艾佐夫小说中所反映的正在萌芽的哈萨克民族史诗风格的具体标志问题，凯德玲娜的看法还可以商榷，但这些标志在作品中实际存在，而熟悉哈萨克文学特征的人的责任就在于阐明和证实这些标志。作为一部卓越的艺术作品，阿乌艾佐夫的小说并非其他民族文学中的任何典范作品的复制品。我们看到的这种现象标明崭新的民族风格变种的诞生，并给苏联各民族的丰富多彩的风格全图（假如有这样一幅全图的话）添上新的特点和新的成分。

达格斯坦苏维埃诗人拉苏尔·加姆扎托夫在一首诗中谈到富于诗意的两种语言，他的创作是受过这两种语言写成的诗歌的熏陶的：

每当夜晚来临，
父亲就编出各种童话。
那些迷人的童话，
我听过的成箩成筐，
里面的人物
用阿瓦[1]语讲话。
我爱儿时听到的摇篮曲
和无数童话里的语言。
可是有另一种语言，
它谈到无边无际的远方，
它使我和我的同胞亲密交往，
有了它我越过丛山峻岭
把壮丽的祖国尽情欣赏，
这是强有力的语言，
伊里奇就用它来书写、演讲。

（俄译者：柯兹洛夫斯基）

加姆扎托夫的诗歌是广大苏联读者十分熟悉的，它本身就是诗人极其亲近的（在直义和转义上）几种民族诗歌传统与现代俄罗斯和

[1] 阿瓦——达格斯坦苏维埃社会主义自治共和国中的一个民族。

全苏联诗歌创作成就的独特的综合。在他的抒情诗中可以听到某种与谢尔盖·斯米尔诺夫、普拉东·沃龙科、皮明·潘倩科或格伏尔克·艾明相近的和谐的调子（不但在思想、主题上，而且还在表现手法上），但是，如果有人认为加姆扎托夫在重复自己的俄罗斯同行或者乌克兰、白俄罗斯、阿尔明尼亚同行的东西，那就错了。因为这是一个具有真正民族特色的诗人。他的诗歌的幽默感、细腻亲切的俏皮话、以朴素自然的生活材料为基础的诗歌中的现实主义——这些特点决不是诗人从他的某个同时代人那儿"读到"的，这是加姆扎托夫从他的父亲——达格斯坦民间歌手加姆扎特·察达萨，以及自己民族的别的诗人（口头流传的或写出来的诗歌的作者）那里直接继承而来的阿瓦的遗产。加姆扎托夫正像他的前辈——民间歌手、说唱者、讽刺家一样，擅长并喜爱所谓用形象来思维，在他的诗中极其经常地忽而出现某种譬喻性的劝诫故事，忽而出现结构独特、幽默生动的劝善的"训喻"，忽而出现俏皮的对话，忽而出现宴席上的即兴赋诗，更不用说歌谣了——这些就是民间诗歌和民间雄辩术（特别在东部民族）所重视和尊重的展示形象思维的形式，这些也是加姆扎托夫诗歌的民族风格特点。

加姆扎托夫的著名的格鲁吉亚组诗是参加高加索幸福的"百女节"的客人别具一格的演说词，它几乎就是一首优美的、同时又闪烁着光辉思想的关于幸福爱情的故事。长诗《与父亲谈话》中，整整三分之二的篇幅是父亲给儿子的详尽而富于诗意的告诫和遗训——这几乎是所有民族诗歌中的传统手法。但是这一切在加姆扎托夫的作品里上升到怎样高度的诗歌技巧，渗透着多么细腻的、真正的、现代人的智慧！如果说这种诗歌是诗人本民族文学民族风格发展中的崭新的、最现代化的一页，那么它同时又是社会主义现实主义整个多民族诗歌中的独特现象。

有才能的作家奥列西·冈察尔以自己的创作给乌克兰散文作品带进了全新的成分，这新成分首先在于他的作品（如《旗手》、《大地怒吼》、《南方》）完整而生动地塑造了我们同时代人的形象，在于有力地阐明我们同时代人的精神面貌的新特点。但是冈察尔散文作品的修辞技巧虽然没有那种表面的、惹人注目的标新立异，却有某些微妙

的、然而又能感触得到的新因素的特征和某些显著的现代的性质。冈察尔这位作家不仅精读过自己乌克兰民族的遗产，并特别注意其中最先进的、最近于我们时代的艺术技巧典范（尤其是柯丘宾斯基的作品，他的风格明显地被冈察尔继承了），而且也按自己的方式“响应”过高尔基的散文作品（在其中与他最接近的是《意大利童话》所标示的路线），也“响应”过契诃夫的散文作品及其他一系列俄罗斯和外国的巨大的文学现象。毫无疑问，眼界的扩大帮助冈察尔在自己的优秀作品里上升到创作探求上的名副其实的现代的水平，真正的艺术家正是以这种水平为标志的。

但是，冈察尔的创作带给乌克兰散文作品的新成分，仍然有着十分鲜明的民族色调。考涅楚克曾认为，冈察尔所塑造的最成功的形象之一——威武的迫击炮排长霍姆·哈耶茨基，是真正具有民族特点的现代乌克兰苏维埃人的形象。可以说，冈察尔的风格（或者沿用已经过时的术语来说，他的“文体”）也是现代乌克兰叙事风格的优秀榜样之一，因为他的风格明朗、准确、简练，非常切合所描写的实际内容，很注意生动的民间语言，摒弃过分奇巧的修饰或者颓丧的追求生活琐事的习气；同时这种风格发散着乌克兰诗歌所固有的抒情气息，洋溢着浪漫主义精神，并适度地含蓄着特有的民族幽默感。

如果我们仔细考虑一下社会主义现实主义各民族文学的风格特点在现代情况下的命运，我们有理由认为，与其说这些特点已“磨平”和“拉平”，不如说它们表现得更强烈、更明确、更深刻、更复杂了。这也许是各种现实主义风格的共同性质，在它们里边，比之在各种非现实主义的风格里，民族特征一般说来是通过比较细致、复杂和不易察觉的形式来表现的。苏联各民族文学在社会主义现实主义道路上的发展愈成熟、愈生气蓬勃，民族形式的特征就将“愈难”在纯粹外部的、惹人注意的成分中被发现，在许多情况下，民族风格特征的因素将成为更细致、更隐蔽、更为“化学性”的东西。与此同时，民族风格特征当然仍会表现出来，而且还表现得异常鲜明、明确——这首先表现在艺术的革新，以及新的形式与体裁的发现上，这些新的东西都将丰富社会主义现实主义艺术的共同宝库。

最后，还必须就这个问题再次强调一点：社会主义现实主义文学

的民族风格这种现象是可以、而且也应该目标明确地导向一定的方向发展的（虽然在这个问题上任何粗率的简单化都是不可原谅的错误）。活生生的现实生活的需求推动文学的发展，而这种发展的要求将会不断引起历史地形成的各民族文学艺术面貌的重要“修正”与补充，并不断促进新的体裁、形式和风格的产生。这种体裁和风格的可变性的现象、革命地改造和充实传统民族形式的现象，是谁特别熟悉和了解呢？不是别人，而是我们——苏维埃国家的文学发展过程的目击者和参与者。

但是，社会主义现实主义的理论界和文学批评界可以由此作出某些实际的结论，从而认识并制订自己在这种或那种民族文学艺术风格的发展问题上的“战略”。比如，一个乌克兰的批评家，如果他关心民族文学创作的繁荣，希望本民族文学能够全面满足人民在美感上的需求，那么当他发现部分乌克兰散文家和诗人对本民族文学的浪漫主义传统（革命前的和革命后的）增长兴趣时，我以为，他就应当说：“好啊，这符合时代的要求，我们现在正需要巨大的气魄、勇敢和豪放的创作激情；我们也十分需要现实的东西与可能的理想的东西的浪漫主义的结合，需要奔向共产主义明天的浪漫主义的翱翔!”既然“社会主义现实主义的浪漫主义形式”已经在乌克兰造就了像杜甫仁柯、早期的狄庆纳、雅诺夫斯基这样一批大艺术家，那么我们就祝这种形式前程万里；顺便说说，我们确信，浪漫主义形式还能帮助我们反对自然主义的拘泥和狭窄，因为现在正有人企图把它们冒充为当代现实主义的最“新”的，十全十美的和所谓“温暖的”形式。

但是首先，不应该把这个真正的浪漫主义（确切点说：社会主义现实主义中的浪漫主义派别）跟所有伪浪漫主义和仿效作风混淆起来，这种作风还常常表现在苏联当代文学实践中，特别是在诗歌实践中；其次，不要以为，乌克兰文学的民族风格特点大概就归结为这样的“浪漫主义形式”。不应忘记，在审美方面支配当代人的理智和感情的不仅仅是、而且主要也不是浪漫主义的风格（尽管它们对我国文学有无可怀疑的意义），而是那种以自己惊人的优美，以渗入现实的深度而令人醉心的、伟大的现实主义艺术。这种艺术就是社会主义现实主义的主要路线、主要风格传统。有一个饶有趣味的事实：据

波兰《文学论坛报》不久前从广大读者中调查所得的材料，按阅读率来看，现代作家（非波兰的）之中，肖洛霍夫占第一位；在外国古典文学部分，列夫·托尔斯泰是占第一位中的一个。在波兰是如此。遗憾的是，在我们这里这种调查不知道为什么没有举行，否则这种表示拥护伟大的，富于巨大的思想内容、精神与心理内容的现实主义的全民“表决”状况，当然会更为明显，更能引起深刻的印象。

在我们看来，对乌克兰文学具有头等重要意义的问题，是要发展这样的风格传统，这就是以民族文学遗产中如佛兰科、柯丘宾斯基和其他杰出的现实主义者所留下的典范作品为依据，以托尔斯泰、高尔基、肖洛霍夫及十九世纪至二十世纪世界文学中伟大的现实主义者为方向。需要有伟大的现代的乌克兰长篇小说，它们在描写世界的艺术技巧，表达“感情的辩证性”和对现实的社会哲理分析与综合的深度方面，都应达到现实主义艺术的先进范例的水平。至于小说里将来会不会出现、或以怎样的份量出现（因为这更为可能）现代乌克兰散文作品中许多范例所固有的抒情浪漫主义的色彩，这是另一方面的问题；重要的正是上面指出的方向有可能解决在富于历史意义的苏共第二十一次代表大会后，迫切地提出的必须加强文学认识和社会教育作用的总任务。除了这个主要方向外，让乌克兰散文作品中的浪漫主义派别发展和繁荣吧，但愿它以新的《骑士》、新的《迷人的杰斯纳河》、各种体裁的具有独创性的新作品来丰富苏联文学。

与促使风格进一步发展和丰富的任务有关的问题，在苏联其他民族文学中也按自己的方式提了出来。这些问题在每一种民族文学中都有其特殊的性质。例如，在拉脱维亚文学中这个问题就以另一种方式出现（我们不妨回忆一下乌比特有趣的理论著作《文学批评论文集》中显然是片面的“反浪漫主义”的倾向）。在格鲁吉亚或阿尔明尼亚文学中面临的问题又不一样。但是，提出并从理论上解决这些问题是必要的，因为只有正确地解决这些问题，才能丰富和活跃苏联各民族文学，顺利地推动各民族文学沿着社会主义现实主义的道路前进。

有机地丰富我国各民族文学的风格多样性与慎重地保留和革新地发展各民族的艺术传统是分不开的。正是这一点在很大程度上决定了各民族文学的独特的艺术面貌。这里尤其需要强调指出的是，经常会

遇到一些根本错误的、实质上是庸俗的世界主义观点的表现，照这些观点看来，苏联各民族文化的民族传统仿佛已经过时，而流行于西方的某些文学与艺术的“时髦”流派却是艺术革新的主要源泉。难道在古典音乐等方面没有遇到过这类虚无主义的观点吗？难道不久以前我们没有听到某些昏头昏脑的青年在咕噜说什么普希金和涅克拉索夫已经过时了吗？发展和充实我国文学的社会主义思想内容的问题是和运用马克思列宁主义的根本原则来解决传统和革新问题的方法相联系的。“卫星时代的人民性”当然是由大量的新的内容丰富起来的，这是社会主义的人民性，但，它不是忘却以前进步的、对人民最亲切的艺术所遗留的各种艺术形式中一切富于生命力的东西，而是按着时代的要求加以创造性地利用、改造并使其丰富化。

在这个问题上的宗派主义和教条主义的狭隘性是与无原则的兼收并蓄同样有害的。比方说现代乌兹别克诗人能否运用和纳沃伊诗体相近的形式来写作，或者最好是、甚至一定要以现代诗体来写作呢？很明显，这个问题应在内容和形式的具体统一的基础上、按不同情况不同解决，但也注意个别事例，比方说，在法兰西十四行诗就它所经历的时间来说像罗拜伊一样几乎是很古老的形式，但它以新的方式存在在社会主义现实主义诗歌之中，而且将不会失去其生命力——这只要回忆一下雷里斯基、贝希尔或阿拉贡的十四行诗就够了。现代生活经验与古典作家的经验创造性的革新的结合，还能给乌兹别克诗歌提供有益的独特的风格和形式。同时以马雅可夫斯基的风格为主要方向的古里亚姆的诗歌也可以看作合乎规律的和有重要意义的现象。

苏联的演出团体在国外获得了巨大的成就，而它们的基本剧目都是由民间歌曲和民间舞蹈组成的。对于我们时代的这种意义深长的现象是很值得思考的。例如，莫依谢叶夫领导的“小白桦树”舞蹈团与乌克兰的民歌合唱团在国外舞台上的演出，与它们并驾齐驱的还有波兰“希连斯克”歌舞团在巴黎的成绩斐然的巡回演出。关于这一点在国外的报刊上已有批评家和专家们的很有代表性的议论。原来，我们是让许多欧美国家重新看到革新的、丰富化的和改造过的、吸收色彩鲜明的民族民间艺术的传统，在这些国家里，这种传统在泛滥于大众舞台的“阿飞舞”和它的同类货色的影响下，早已被忘得一干

二净了。是的，这对于许多人来说，是发现了一种有美感作用的力量和生命力，这种力量和生命力是在民间文学里，在旧的、但在现代生活中按新的方式开始闪光的民族形式之中潜藏着的。

但是保存遗产不等于被遗产所限制，我国无比地丰富的生活内容本身责成艺术家去革新并丰富已经形成的风格、体裁和形式。而关心发扬进步的民族传统更不是要膜拜本民族文学中那些过时了的、毫无生气的、陈腐的内容和形式的因素。在这里，与对一切问题一样，要有非常鲜明的、坚定的马克思列宁主义立场，才能有充分准备地既同虚无主义又同任何“单流论”的表现进行斗争。

这里论述一般方法论性质的与较具体性质的意见，当然仅仅是为了进一步接近苏联文学的艺术多样性问题。研究实际表现在这个或那个文学中、以及我国文学的多民族家庭中的个人风格与个别风格流派的总和——这是主要方面，这里能最清楚地揭示出社会主义现实主义文学的美的丰富性。同时，研究者和批评家们还要解决一系列有时很感棘手的问题。因为即使在分析个别作品的艺术特点的时候，我们也不可避免地接触到一些迫切需要在理论上阐明的较为一般的问题。在某些情况下，术语本身还未经过仔细探讨或者是异常模糊不明（尽管作家一般地对这些术语漠不关心，但它们对于文学的研究工作者和读者来说却有重大的意义）。

文学批评家与文学史家研究多样性的问题，不应该为研究而研究，而是要把这种研究作为按照生活去对照文学并使文学向生活看齐的一种手段。因为艺术风格和形式的丰富多样性对于我们之所以重要，主要还不在于丰富多样性本身，而在于这表明了社会主义现实主义对现实材料的“充分控制”，在美学上掌握时代生活艺术的全面和深度。其所以重要，还因为读者的心弦是各不相同的（而这种美感要求的多样性是随着苏联人民的精神和文化的迅速增长而不断扩大的），而文学的职责就是要满足这些要求。如果我们的研究能服从于这种远大的观点的话，那么就不至于把研究变成对所有作家都生硬地按流派和学派进行无目的的学究式的排列，不至于把巨大而鲜明的艺术个性勉强地塞到无法容纳的风格共同性的框子里去。

党第二十一次代表大会给苏联文学提出了伟大的、真正激动人心的目标，更加强了我们进一步竭尽全力提高文学的思想艺术力量的共同关心。在作家面临的其他最重要的任务之中，这还意味着提高创作探讨的“热情”。

必须彻底粉碎所谓现实主义风格减色的偏见。造成这种偏见的原因，有时是由于庸俗社会学者理论上的简单化，或者由于在实践中出现内容平庸而无个性、形式呆板的作品。在文学刊物上还可以碰到一些意见，认为思想内容的概念与作者对艺术的完美、风格的独特性的关心这两方面是分裂的甚至是互相矛盾的。例如诗人索罗乌兴在《诗歌与时代》一文里写道：“达尔文在一部著作里无意中说了一句话：‘我不关心文体。’这就是解决形式主义问题的钥匙。当需要向人类讲述极重要的事物时，未必适宜于用机智的文字把戏来使生活复杂化。”为了向人类宣布极重要的真理，而不必关心文体和技巧——我们今天读到这样的忠告是令人奇怪的。就是援引伟大学者的话也说服不了别人。要知道：尽管你可以极度藐视风格，说“头韵和脚韵都是多余的麻烦”，但你不会因此而成为本行里的达尔文！

社会主义现实主义文学的美的丰富多彩是由它的生活内容的丰富多彩所产生的，而它反过来能适当地发扬和增加生活的内容，我国文学发展的切肤利益决定了文学批评和文学理论积极地参预解决这个范围内产生的最重要的问题。

（李辉凡　陆人豪译）

作为创作个性的作家

布尔索夫

在现今的批评文章中，往往可以发现在一般的见解和具体的文学分析之间存在着某种脱节的现象。批评文章的理论原则大部分仍然停留在思想性问题范围之内，而艺术作品的分析，则常常缺乏有充分根据的美学原则作为自己的坚实的基础，从而不能经常为新的概括提供依据。结果，我国当代文学的艺术本性被我们理解得就不够具体了。

我们在笔下和口头上总是非常喜欢说苏联作家在自己的艺术技巧方面还没有达到古典作家的水平，这个任务还仍旧摆在苏联作家面前。这个论点基本上是对的，但它已经成了老生常谈，而且在这种情况下，也未必有任何实践的或理论的意义了。我想，该是用稍微不同的眼光来看问题的时候了。我们也有当代的经典作家，社会主义现实主义文学的经典作家，这是不容争辩的。既然如此，我们就不能限于号召苏联作家在自己作品的艺术完美上只以过去的大师为榜样，只向他们学习。我绝不是说传统问题已经失去它的意义，一般地说，传统问题任何时候也不会从日程上取消掉的。我所注意的只是一个在原则性上有重要意义的情况，即分析我们苏联经典作品的本质，分析它和过去的古典作品的共同点，同时又分析它的独特的特性的时候已经来到了。明白了事情的这一方面，我们就会接近于更深刻地理解像古典传统、苏联文学的艺术本性和苏联作家的艺术技巧等这样一些在我们的时代具有迫切性的问题。

我想，作为艺术个性的作家这个问题，在这方面是有原则意义的。本文便是以古典文学和当代文学的材料为依据来说明这个问题。

1

为什么作家其实就是艺术个性呢？我们在这几个字里加进了怎样的含义？什么情况会有利于形成和发展个人艺术才能的全部素质呢？艺术个性的性质又是如何随着社会历史条件的改变而改变呢？

这就是本文所要探讨的几个问题。

艺术作品是适合于目的的努力的结果，在这一点上它和任何一种人类劳动产品相同。艺术是作为人与人之间有力的交际手段之一，作为人的自我教育的工具，另方面又作为掌握外界现实的工具而在人的实践活动的过程中产生的。因此，艺术家的劳动，作家的劳动，从一般哲学的见地来看，和任何一种人类劳动具有同样的意义，劳动的最终目的就是人在其周围世界中的自我肯定。同时，艺术家的劳动，无论就其有关的对象来说，或就手段、手法、素养、技巧来说，都是很特殊的。人类劳动的任何一种特殊产品，都是特殊的适合于目的的努力的结果或总结。在这个意义上，艺术作品并非例外。艺术家也和从事公益劳动的任何其他人一样，应该精通自己的职业，掌握这门职业所有的特殊手段。艺术家的劳动产品是人人都感觉兴趣的，因为，人人都有某种程度的艺术才能，都有或多或少的把自己的感受转移到由他的想象所创造的世界中去的能力。否则，艺术家就不能在其他人的心灵中找到反应了。

车尔尼雪夫斯基关于这一点这样写道："没有诗才的人所想到的、感到的，同诗人所说出来的是同一个东西，只是没有赋予它形式而已。"他用显著的例子证明自己这个想法。"不会作画和运用雕刻刀或捏黏土的人，也可以想象出很好的图画和雕像来。让不会作画的人学会作画，如果他认为自己所想象的画值得与众共赏的话。在没有学会作画之前，他可以把那些被铅笔涂坏了的、没有能体现出自己心

目中的画的那些纸片，保留在写字台里。”[1]

高尔基也说过类似的话。他在1912年写给斯坦尼斯拉夫斯基的一封信里最明显地表示了他对这个问题的看法：“艺术家是这样的人，他善于分析自己个人的——主观的——印象，善于在其中发现有普遍意义的——客观的——东西，并且善于赋予自己的概念以自己的形式。

“大多数人并不分析自己的主观概念；当他想赋予自己的感受以尽可能明确的形式时，他就利用现成的形式——别人的话，别人的形象，别人的画。他常常为占优势的、通行的意见所左右，把自己个人的意见表达成别人的意见。

“我相信，每一个人都有艺术家的禀赋，只要更注意对待自己的感觉和思想，这种禀赋就会得到发展。

“人的使命是：发现自己，发现自己的对生活、对人们，对特定的事实的主观态度，并把这种态度用自己的形式和自己的语言表达出来。”[2]

一般地说，艺术家和非艺术家的区别在于：第一，转入自己的想象世界的能力是他的主要生命力，第二，他把这个世界描绘成对所有其他的人来说是现实的、可信的世界。这也就是我们所说的才华和艺术技巧。

艺术家凭着天才和技巧，把我们的生活世界为我们描绘成具有人类社会和自然界的活生生的力量的作品，我们通过这一个别现象的世界，理解我们的生存的一般规律。因此，艺术家应该具有把握现实以及活生生的五光十色的多样性的能力；应该具有很强的记忆力，便于以所见所闻的印象来保持和增加形象的丰富；应该具有洞察力，否则就不可能在个别的事物中发现具有普遍意义的东西；应该具有理解人的复杂而又矛盾的内心生活的能力，知道如何使内在的东西表露为外在的东西。

艺术家越伟大、越出色，他的想象力也越丰富，他的作品的天地

---

[1] 《车尔尼雪夫斯基全集》，苏联国立文学出版社，1939—1953年，第15卷，第513页。——原注。

[2] 《高尔基三十卷集》，俄文版，第29卷，第259—260页。——原注。

也越宽广。托尔斯泰在逝世前的那一年写道："要成为一个语言艺术家，就必须有能高能低、上下自如的心灵。那时候，所有的中间阶段都显然可见，而他也就可以生活在想象之中，过着处于各个不同阶段上的人们的生活了。"

作家移居在人物的内心世界里，在想象中过他们每一个人的生活，然后把他们在自己的作品里作为真实世界的现象再现出来，这样，他就在我们面前展示了他本人的心灵——爱或恨，愤怒或得意的心灵，但无论如何不是对被描绘者漠然无动于衷的心灵。例如，托尔斯泰感受过拿破仑和库图佐夫的生活，但在《战争与和平》中，我们看到的不单是拿破仑和库图佐夫，而是托尔斯泰的拿破仑和托尔斯泰的库图佐夫。托尔斯泰的伟大心灵通过每个人物的心灵而透露出来，因为他之所以过他们的生活，是为了教导人们热爱正义、善良和美，憎恨谎言、邪恶和生活中的畸形现象。托尔斯泰说过这样的名言："不管艺术家描绘什么——圣人、强盗、帝王、仆役——我们找到和看到的只是艺术家本人的心灵。"[1] 这是托尔斯泰最喜爱的想法，他不只一次地提到它。在他一八九六年的日记中有两则记事可以作为最明显的例子。

"如果有艺术，而且艺术有目的的话，那艺术的主要目的，就是表现、说出关于人的心灵的真相，说出不能用普通言词来表达的秘密。艺术即由此而产生。艺术是显微镜，艺术家用它来察看自己心灵的秘密并向人们显示这些众人所共有的秘密。"

第二则："艺术作品中最主要的就是作家的心灵。所以，在中等的作品里，女人写的作品好些，有趣些。女人有时候会突然激动起来，说出心里最秘密的话，这是需要的，显然，她是真正在爱，虽然她也装作在爱另外的事物。当作者在找寻的时候，我们读者就把耳朵贴在作者的胸上听着，说道：呼吸吧！如果有呼哧声，那么它们就会显出来，所以女人是不善于隐瞒的。可是男人却学会了文学的手法，由于他的手法你就不会了解他，只知道他是愚蠢的。他心里有什么东

[1] 《托尔斯泰全集》，俄文纪念版，第57卷，第181页。——原注。

西你是不知道的。”[1]

作家作为个人，作为人，是独一无二的艺术个性，这一点是可以得到证实的，例如，作家的全部生活，他的整个生涯，会有机地融合在他的创作中，我们在他的作品里往往可以发现在不同程度上近似于他的形象，有时则简直是自传性的形象。一般说，作家总想写自传性的作品，这是合乎规律的。但问题不在于此。这里的问题还要广一些，作家所以是艺术个性，乃是因为作家是在一定社会历史现实的条件下成长起来的，并受其影响的支配，他运用自己的创作想象力，运用自己全部精神上和实践上的努力，创造出体现客观现实世界的、不可重复的特殊艺术世界，并用不可重复的特殊艺术手段把它刻画出来。

2

对于作家来说，在文学中寻找自己的道路也就是寻找自己的艺术个性。甚至伟大的天才，想达到这一点也并不是容易的。他们每个人都要经历一个当学生的时期，这期间，他们在那些成熟的、独特的艺术大师的作品面前，会感到自己贫乏无力，甚至感到茫然失措。例如，托尔斯泰就经常有这种情况。在青年时代，当他阅读著名作家的作品的时候，他都怀着这种心情给自己提出一个任务：在他们的作品中去发现不是他所熟悉的，相反地，却是把他和他们区分开的那种东西，即他所说的“不是我的”那个东西。

文学史的经验证明，所有作家毫无例外地都向其他作家学习写作，然而，并不是所有作家都能学会按照自己的方式写作。我们这里还偶尔有人认为，可以仿效托尔斯泰、契诃夫或其他某个古典作家，在掌握他们的手法的同时，去获得自己的风格、手法，如像某些批评家所说的那样。西蒙诺夫在第二次作家代表大会上所作的关于散文的补充报告里，谈到我国文学的各种风格的合理性。他把戈尔巴托夫、涅克拉索夫、别克和冈察尔这样一些不同的作家作为例子，认为他们是四种不同的风格。但是西蒙诺夫没有谈到，他是怎么理解风格的。

[1] 《托尔斯泰全集》，俄文纪念版，第30卷，第19页。——原注。

根据他的阐述可以知道，他所理解的风格，不会是比艺术技巧、手法更多的东西。批评家托尔琴诺娃和纳扎连柯的文章[1]，在阐述不同苏联作家的不同的风格问题上，也存在着混乱的观点。

这里没有必要来分析这些看法，因为柯斯杰良涅茨的那篇内容丰富的文章《高尔基和作家的创作个性问题》[2] 已经对它们进行了分析。柯斯杰良涅茨依据文学史和美学思想史的丰富材料，很好地论证了一个正确的、无可辩驳的论点：某一个作家所描写的现实的特殊领域，要求作家采用特殊的艺术手段。柯斯杰良涅茨认为现实本身包含着使各种不同的作家的个性得以发挥的无限可能性，这一看法很值得特别强调和支持。

我原则上同意柯斯杰良涅茨这篇有趣文章的基本论点，但令我遗憾的是，文章的作者没有提到在苏联现实条件下作家独特性的特殊前提。而现在这才是问题的本质。

作为创作的力量，艺术家是由三部分组成的，这就是天赋才能、实际的和精神的生活经验、思想信仰。不言而喻，这三种成分不是机械地结合在一起，而是有机地融合在一起的，是彼此互相转化的。实际上，很难想象托尔斯泰的才能的本质会同屠格涅夫的经历结合在一起。至于谈到思想信仰，它们和作家的创作活动显然是分不开的。例如，自从托尔斯泰转到宗法农奴制的立场后，他对生活的看法就有了完全的改变，同时托尔斯泰的现实主义也有了显著的改变。我不想断言，作家的思想怎样，他的创作也就怎样，但是，二者之间有深刻的联系，这是无疑的。在我们的时代，这种联系比任何时候都更为明显。这是可以理解的，因为任何时候，思想在人类社会生活中也没有起到今天这样的作用。

高尔基是正确的，他断定过去俄国任何一个真正作家的创作都包含着对俄国生活的独立看法，这种看法常常是同其他一切看法相矛盾的。在我们的时代，情况改变了。譬如说，肖洛霍夫和法捷耶夫，列

[1] 托尔琴诺娃：《为争取新人而奋斗》，《新世界》，1955 年，第 11 期。纳扎连柯：《不要把孩子和水一齐泼掉》，《文学报》，1956 年，1 月 26 日。——原注。

[2] 参阅《高尔基和苏联文学问题论文集》，苏联作家出版社，列宁格勒，1956 年，第 3—54 页。——原注。

昂诺夫和费定，在这些艺术家当中，除了所有不同点，除了他们思想艺术看法的全部独特性以外，他们每个人的创作基础中有一个共同的马克思列宁主义的世界观。

苏联文学在思想上的一致，它的社会主义本质，引起了我们思想敌人的极大的仇视。一九五八年在美国出版了西蒙斯教授的一本题名为《俄国小说和苏联思想体系》的书，这本书论述了费定、列昂诺夫和肖洛霍夫的著作，认为这些作家，只是在他们背离了社会主义现实主义原则的时候，才是独特的伟大的艺术家。在西蒙斯看来，作为艺术家的费定、列昂诺夫和肖洛霍夫，他们所代表的不是新的苏联文学，而是旧的、革命前的俄国文学，因为，凡是他们从新的思想体系出发的地方，已经不能把他们算作艺术家了。这个美国教授断言，共产党"强迫所有作家接受社会主义现实主义这样一个艺术信条，而社会主义现实主义则要求作家不要按照他所看到的那样，而要按照他所理解的那样来描写现实，而且要求作家以党性观点来理解生活，就是说要像党那样来理解生活"。

所有这些，并不是什么新东西。早在五十年以前，俄国的反动批评界就叫嚣过"高尔基的末日"，而且曾经断言，革命的思想性毁灭了高尔基这样一个作家。西蒙斯不过是老调重弹罢了。现代修正主义者、我们最危险的敌人也在重复着这一套，因为他们只是用马克思主义来伪装自己。

实际上，统一的革命的唯物主义的思想基础不但不损害艺术家的探索热情、创作力量和自由，而且在历史上第一次为它们的表现扫除了一切障碍。马克思列宁主义的世界观是唯一彻底科学的世界观，这样的世界观不可能限制人的思想探索，不管他是艺术家、科学家或是政治家。马克思列宁主义证实了真正地、愈益深刻地认识世界的可能性。这种认识是无限的，正像世界的空间和时间是无限的一样。在我们现代苏联社会中，人对待现实的创造性的态度正是因此而确立的。而创作不可能不是独创的。

苏联人的新的世界观是同他们的新的社会地位和谐地结合在一起的。他们认识和改造世界是为了自己本身的利益——为了满足自身的人的要求和全面发挥自己的才能。马克思曾经肯定地说过，正是在这

种社会历史基础上才可能发挥全能的个人。马克思指出了人类个性的历史发展的三大阶段，这三大阶段是同社会的社会经济发展的三大阶段相联系的。第一个阶段，存在着完整的个性，因为那个时候在个人和社会之间没有矛盾。第二个阶段，人在控制周围世界方面达到了更高的水平，但是，作为个人，他失掉了自己原始的完整性。关于这一点，马克思写道："留恋这种原始的完整性，正如想停留在一片荒凉之中，同样是可笑的。"[1] 马克思认为，问题的本质乃是人对生产的关系的性质：在资本主义社会里，生产是人的目的，因此它毁灭了人；在共产主义社会里，与此相反，人是作为生产的目的而出现的，在这里，一切都为了人，因此，人就有可能成为全能的个人。马克思问道：如果消灭了资产阶级的国家形式，那么，"财富不是指多方面的交换所创造的个人的多方面的需求、能力、消费资料、生产力以及诸如此类的东西，又是什么呢？财富不是指人对自然界的力量，也就是所谓自然界的力量以及人类所固有的天性的力量的控制得到全面的发展，又是什么呢？财富不是指绝对地揭示人的创作才能（没有任何其他前提，除了以往的历史发展以外，这种历史发展把全部人类力量的发展的完整性变成目的本身，不管事前规定的规模）又是什么呢？人们何时才能不在某一种固定的方向中再现自己，而是在一切的完整性中表现自己，不是力求成为某种最终固定的东西，而是处在成长的绝对运动中呢？"[2]

在苏联社会里，正实现着马克思的天才预言。从第二十一次党代表大会的决议中可以看出，我们离着这一点已经很近了。在我国条件下，马克思在一百多年以前所幻想的那个全能的个性已经在形成了。我们苏联人在自己的全部生活和活动中所遵循的是最现代的、彻底科学的理论。

主客观的先决条件就是这样，借助于这些条件，作为全人类艺术发展的新的里程碑的苏联文学，目前已经拥有很多鲜明的、丰富多彩的艺术个性，其中有些人是具有世界声誉的第一流的巨匠。同时，苏

---

[1] 《马克思恩格斯论文学》，苏联国立文学出版社，1958年，第46页。——原注。

[2] 同上，第48页。——原注。

联文学又是全部世界文学史上艺术成就的最合法继承者。因此，继承古典传统的问题，对我们才显得如此迫切。这的确是个永恒的、不朽的问题。要知道，每个时代的文学只不过是永不停息的文学过程的一个环节。同时，文学又是自己时代和人民的精神，在一定程度上是全人类的精神，因此，它也要吸取人类文化其他部门的成果。例如，大家知道，司汤达学习了拿破仑的语言，我们的同时代人海明威，正像他自己所写的那样，很多地方应当归功于托尔斯泰和贝多芬。我们可以指出古老的俄国圣像对陀思妥耶夫斯基的影响，当然首先要注意到普希金和果戈理是陀思妥耶夫斯基的文学导师。

但是，一个作家，不管他向谁学习过，不管他如何使自己的才能日臻完善，他掌握过去文化和他同时代文化成就的方法，只能是借助于自己的才能愈益完善地善于从生活中吸取和经常取得东西。只有同生活的影响结合起来，文学对作家的影响才能是有成效的；归根结底，作家的命运、他的文学命运是由生活经验，以及作家同现代生活的联系决定的。作家以艺术语言面向自己时代的人，面向同时代人，只有当他的作品真正反映了现代生活的运动和精神的时候，他才能得到同时代人的承认。甚至当作家感到自己和同时代人、有时和其中大部分人有所争执的时候，才责备他们，越过他们向未来致敬，请求未来的人们能理解他，把他认为是自己时代的真正的儿子。

我们深信，传统问题同作家联系生活的问题是不能分开的。在我们的时代，在人民的具有高度积极性的精神生活的时代，在人民面前已展开了建设共产主义社会的现实计划的时代，上述两个问题不仅是文学家注意的中心，而且是整个舆论界注意的中心。文学是为人民服务的，因此它在我们这里已经成为全民讨论的对象。在作家为现代生活服务的问题上，出现了分歧和争论。这篇文章的主题要求作者必须干预这些分歧和争论。

迦林娜·尼古拉耶娃曾写过一些描写当前问题的长篇小说，在她的一次发言里声称：在我们的时代，作家很难把工作效能和高度的艺术完善结合起来。实际上，尼古拉耶娃是在建议降低标准。这种意见当然是不能同意的。

下面我们可以看到，只有在对苏联作家的类型、对作为艺术个性

的作家的特点的错误认识的基础上，才能产生这种观点。尼古拉耶娃的错误观点已经遭到我国报刊的批评（参阅《文学问题》一九五八年第九期，马柯郭年柯的文章《现代主题和俄国现实主义的传统》以及《列宁格勒真理报》一九五八年十月十九日格拉宁的文章《现代生活》）。实际上，文学史——古典文学史和现代文学史都确凿地证明了，优秀的作家永远是善于把迫切性、战斗性同高度的艺术要求结合起来的。这是无可争论的。但是，对于尼古拉耶娃观点的这种批评也许太过于一般化了，因此它不能使我们完全满意。一般来讲，对一种已经清楚的、毫无论据的东西进行论证，这是幼稚的，甚至是可笑的。但是，问题却在于尼古拉耶娃企图从哲学上、社会历史上来论证自己的观点。她的出发点是认为我们的现实生活和过去的现实生活具有下面这样一个原则性的区别：过去的现实生活是稳定的，因此似乎就使作家有可能在其中聚集和停留，使作家在这种在某个时间内仿佛停滞不动的状态下，达到对生活的艺术描写的高度水平，而不担心在这段时间内生活会跑到前面去；我们的变化多端、发展神速的现实生活似乎使作家面临到充当事件的尾巴，落后于生活的危险，如果作家对自己艺术上不成熟的作品采取不马虎和不容忍的态度的话。

尼古拉耶娃认为我们社会主义现实生活和过去时代的现实生活之间存在着区别，这种看法是无可争论的，我们也不能不考虑这一点。但是，这个争论带有某些不切实际的性质。一方面，堆积了很多例子，另一方面却在争论着譬如说这样的一些问题：艺术能否胜任现代主题？用现代材料能否创造出典型性格？特写性和艺术性是矛盾的吗？等等。

世界艺术实践早已对这些问题作出了明确的回答，而世界美学思想也早已对这些问题作出了明确的、令人信服的理论上的概括。现代主题的问题，这是个老问题。只要读一读别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、普列汉诺夫的文章，就会清楚了。甚至唯心主义美学在其优秀的典范里也提出一些至今还没有过时的解决办法。特别是黑格尔曾经这样写道：艺术家“是属于他自己的时代的，他同自己时代的风尚、习惯息息相关，他分担自己时代的观点和看法”，他“为公众，首先是为自己的人民和自己的时代进行创作，人民和时代

有权要求艺术作品要为人民所理解和接近。"[1]

尽管现代主题这个问题从一般美学和哲学方面早已得到彻底的解决，可是它仍然是每个时代的迫切问题。每个时代都以自己特殊的方法来解决这个问题，因为艺术在每个时代都面临着前所未有的完全特殊的任务。因此，当提出我们时代文学中的现代主题这个问题的时候，必须从我国文学目前所面临的具体任务和它的具体状况出发。

尼古拉耶娃的错误不在于她指出了苏联作家工作中的特殊困难，而在于她回避了关于苏联作家所应该具有的特性的问题。反对尼古拉耶娃的人们也回避了这个问题。结果，这场争论没有收到多少成效。

我们苏联作家在自己的创作活动中所依据的是最先进、最科学的世界观，是我国革命运动和社会主义建设的经验，是共产党思想教育和组织工作的历史结果和经常的、现实的、可以感到的教训。就是说，在我们面前的是特殊类型的作家，他们在完全特殊的条件下实现自己的工作。苏联作家是具有新的理智和感情的人，是新型的艺术家。因此，说在苏联作家文学活动中，政治思想的迫切性和高度的艺术要求不能结合，这真是怪事。

尼古拉耶娃怀着羡慕的心情写道，托尔斯泰能够用几十年的时间来写自己的某一部作品，而我们苏联作家就不能像托尔斯泰那样。这种羡慕是没有根据的。大家知道，托尔斯泰写《战争与和平》所花费的时间，也不超过五、六年，而《安娜·卡列尼娜》还没有用到那么长的时间。

但是，托尔斯泰并不是最有代表性的例子。如果以屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基和谢德林为例，似乎更恰当一些。一般来讲，不应该忘记从普希金到托尔斯泰和契诃夫间俄罗斯文学的空前神速的发展。

社会主义现实主义方法，不仅是艺术的成果，而且是我国人民革命斗争的产物，我们苏维埃制度的产物。苏联文学按照它自己的思想和艺术本性来说，比世界上其他任何一种文学都更为有效。它是党的助手。这是它的特殊性，而且也是它的优越性。由上所述，苏联作家、具有新的理智和感情的人的能力的范围就是如此：他们在回答我

[1] 《黑格尔文集》，莫斯科，1938年，第12卷，第271页。——原注。

们时代神速发展的要求的同时，也能够满足最高的艺术要求。

当然在艺术家和他所描写的现实之间，始终存在着历史和人民的经验。在这方面，我们现代人同过去的古典作家的情况都是一样的。但是，一种社会历史经验同另一种社会历史经验是有区别的。在这里，我们现代人显然有更有利的条件。的确，肖洛霍夫是按照事变的鲜明的足迹来写《被开垦的处女地》的。但是，应该知道，这些事变的总的政治、经济和道德的意义，在相应的党的文献中已经被揭示出来和加以阐述了。尼古拉耶娃在写《前进中的战斗》这部思想上很尖锐和渗透着现代性的小说的时候，情况也很相似。

但是，问题并不在于解释苏联作家的工作是困难得多还是容易得多。主要的是要理解他作为艺术个性的特点，这种艺术个性是我们苏维埃制度的本质所决定的，同时也是在全部人类艺术文化的土壤上历史地形成的。因此，必须作一番历史的考察。

在优秀的文学作品中，始终表现出文学对于真实和理想的追求。没有理想，或没有真实，就没有真正的艺术。随着历史的发展，在实现这一目标时所产生的困难不是减少了，而是增多了。

社会生活原先是一个整体，而在后来，就分裂成为许多内部矛盾的、甚至是敌对的部分。由于这种缘故，人们越来越依靠自身，依靠自己的力量。随着社会内部矛盾的增长，社会对自然力量的控制也增加了。达到了"这样的一种社会发展——这种社会发展排斥对于自然界的任何神话的态度，排斥对手自然界的任何神话的解释，因而要求艺术家必须有一种与神话毫不相干的幻想。"[1]

所有这一切，使作家现在所处的条件与过去的条件根本不同。现在，作家再不能指靠神话了，而神话过去对于希腊的艺术说来，既是武库，又是土壤。现在，创作活动要求作家有自己的幻想，这种幻想是不依靠神话的。另一方面，由于作家个人的意志成了艺术描写的首要对象，因此，给作品选择材料就完全由作家自行处理，可以说，由他个人任意去处理。事实上，在他面前展开了人类命运的漫无边际的海洋，他可以注视任何一个人的命运，因为所有在社会中占有一个地

---

[1] 《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，1960年，第1册，第196页。

位的独立的个人的命运，都是一样有价值的。所有这一切，按照黑格尔的话说，“使得艺术家在同他们作品的材料和形式的关系中，可以说变成了一块‘tabula rasa’（“纯洁的板壁”）……特殊内容以及仅仅对于这一材料才适用的表现方法的联带关系，对于现代的艺术家来说，已经成为过去的事了。由于这种缘故，艺术成了自由的工具，艺术家根据自己的主观技巧，可以利用这种工具同样去描绘任何内容，不管是哪种类别的内容。这样，艺术家就能站在一定的被尊崇的形式和结构之上；他自由地、独立地向前进，不以他的观察的内容和性质为转移，而这种观察在过去注定是用来理解神圣和永恒的东西的。”❶

上面的引语不能够这样来理解：艺术家可以置身于历史和传统之外，历史和传统对于艺术家毫无影响。这里谈的是另外一回事。在新时代里，艺术家选择自己创作道路和选择每一部作品的材料的责任，是在自己的身上。这同时意味着，艺术创作的原则已经大大地改变了。

作家现在有可能从现实的全部流动性和变动性中来表现现实。他深入到现实的各种不同的部分中去，就能够领会人和自然界的生活中每一时刻的意义和美，就能够理解深刻的个人心灵活动的全部细微的差异。这样一来，人们在新时代的文学中，看到了自己现在的、今天的、日常的生活，感觉到了自己的生存，活生生的、真实的、永远变动着的、直接属于自身的生存，这一生存就是他本身活动的成果。

作家在描写世界和人的这条道路上遇到了很大的困难。他经常面临着陷入偶然的事件和忽视具有普遍意义的东西的危险，而如果没有这种具有普遍意义的东西，艺术就会失去自己的本质，变成一种简单的娱乐。一个作家为了完成崇高的使命，必须在自己的天才中把尖锐的观察力和洞察力结合起来，有了观察力就能够对瞬息即逝、千变万化的生活保持鲜明的印象，而有了洞察力就能够在这五光十色、变化无穷的世界中，看到最根本、最具有普遍意义的东西。我们都很了解，在新的历史条件下，对作家天才的个性特征的要求，对他的生活

❶ 《黑格尔文集》，莫斯科，1940年，第13卷，第165页。——原注。

观即世界观的要求，对他个人的主观技巧（黑格尔语）的要求，是怎样大大地提高了。

古希腊的艺术家是直接从现实的本质表现中来描写现实的，他以人民生活中具有基本意义的事变作为主题的基础，如果这里涉及到了个别人的生活和他们的相互关系，那么作家也是从公认的、世代崇敬的道德立场出发来加以处理，这就是说，在这里占首要地位的仍是具有一般的本质意义的东西。由于环境改变了，新时代的艺术家所理解的自己的任务也就与此不同了：他只选择生活的这一或那一领域来加以描写，从偶然的、独一无二的事件中来同时表现本质的和具有普遍意义的东西。

在莎士比亚身上，未必不是第一次地、特别突出地体现了新型作家艺术个性的特质。但丁还不能够完全自由地选择自己中心作品的材料，从这个意义上说，他还在一定程度上依赖基督教的题材。莎士比亚与但丁不同，他没有受到任何束缚，他从各方面选择必须的和适用的材料，并且按照自己的信仰来解释材料，这一信仰的核心就是竭力颂扬个性，这种个性是同一切公认的东西背道而驰的，它首先看重独立的感觉，看重自己的人的尊严，并且尊重其他的人，这种个性也要求其他所有的人具有同样品质。

歌德是作为更晚的历史时期，即启蒙时代的艺术个性而出现在我们面前的。

歌德具有善于分析的头脑，他充分理解自己才能的特质，这一才能带有相应的时代的痕迹。他在《诗与真实》这本自传性的书中写道，还在青年时代，他就在自己身上培养“那种现代诗歌的才能，这才能把人们生活中的重大事件奇妙地结合起来，引起整个文明世界的同情”。[1] 因此，歌德认为下面这一点是自己时代诗歌才能不可缺少的特征：善于影响人类当中有文化的那一部分，使人类主动地在理智和大家都能接受的基础上来改造世界。歌德之成为教育小说的创始人不是偶然的，在这种小说中明显地感觉到他的描写优秀性格的

[1] 《歌德三十卷集》，纪念版，苏联国立文学出版社，莫斯科，1935 年，第 9 卷，第 86 页。——原注。

观点。

和歌德同时代的另一个德国伟大诗人席勒，他的艺术个性在许多方面都与歌德的艺术个性不同。但是他们在类型方面的共同性却是显而易见的：这就是相信道德理想的巨大力量。

我们可以做出结论，一个作家的艺术个性，也如同任何一个人的个性一样，它不是经常不变的，而是根据历史进程和它所形成的环境等的不同而变化着的：十九世纪标志着艺术和文学发展中的新的历史界限。这一世纪的优秀作家的共同特点是，他们所有的人都是当时社会的研究者和批判者。这需要他们具有勇气和英雄气概，特别是因为他们在出身和社会地位方面，通常同他们所批评的那个社会的某些阶层有着联系，也就是说，他们通常以这样或那样的形式去同情这些阶层。这样也就产生了戏剧性的冲突：他们的社会地位迫使他们去同情因为忠实于方法而批判的东西。

正如我们所看到的，歌德的形象就是一个非常矛盾的形象。但歌德基本上终究还是属于十八世纪的。恩格斯在他的著名论文中所谈到的歌德所固有的那些庸俗的特点，是由于当时德国经济生活和政治生活的普遍落后而产生的。

下一个世纪的作家的特征是另一些矛盾。

3

托尔斯泰在论莫泊桑一文中写道："作者具有以强大、集中的注意力构成的所谓特殊的才能、禀赋，按照作者的志趣，把这种注意力集注到某一对象上去，具有这种能力的人由此在他所注意的对象中看到了别人所看不到的某种新的东西。"❶

这一才能的定义具有普遍的意义，可以适用于任何一个有才能的作家，不论他是在怎样的国家里和怎样的时代从事写作的。但是，当才能表现在一定的历史条件中时，它身上必定带有这些条件的痕迹。托尔斯泰以莫泊桑的文学命运为例指出了作为艺术个性的十九世纪作

❶ 《托尔斯泰全集》，俄文纪念版，第30卷，第4页。——原注。

家的特征。

我们在他这篇文章中接着读道："如果他不强使自己只受虚伪理论的影响，那么，才能就会教导才能的拥有者，引导他沿着道德发展的途径向前走，使他爱所应该爱的，恨所应该恨的，任何才能的奇特性也就在于此。艺术家之所以是艺术家，仅仅因为他不是随心所欲地来看事物，而是按照事物的本来面目来看事物。才能的所有者——人——可能有错误，但是才能，如果给它以用武之地，如莫泊桑在自己的小说中所做的那样，那么，它就会揭露事物的奥秘，使你爱那值得爱的，恨那应该恨的。每一个真正的艺术家，当他在环境的影响下不是着手写那种应该写的，那么，他就会和巴兰一样，欲褒而贬那应该贬的，欲贬而褒那应该褒的；他无意中没有去做那种想做的，而做那种应该做的。莫泊桑就是如此。"[1]

托尔斯泰所说的冲突，以前就已存在，但在十九世纪则具有了特别尖锐的形式。这一方面是因为阶级斗争大大地扩大和尖锐化了，另方面是因为有了像历史主义这样的人类思维的成就。由于后一种情况，诗人的才能按其实质来说成了研究者的才能；而前一种情况则向我们说明，为什么正是在十九世纪杰出的、有才能的作家往往处于同他的同情和眷恋心、同他的天才的感动力相矛盾的境地。

关于前一世纪作家的艺术个性的特点，在马克思列宁主义经典著作家的言论中已经作了理论上的论证。根据他们的意见应该得出这样一个结论：这个时代的作家越是坚决地打碎他的出身和社会地位加在他身上的桎梏，他就越是充分和深刻地显示出自己才能的性质。在十九世纪的西欧现实主义文学中，巴尔扎克无疑是一个最突出的艺术个性。一方面，在他的创作活动中已经非常明显地表现出阶级的利己的社会环境对于艺术家创作意图的自由的侵犯，另方面，他的许多作品整个来说证实了他在一般情况下总是不顾一切地保持着对于现实主义方法的忠实，而且几乎在以现实主义者的身份表现为他那个时期法国历史的最严肃的研究者和无情的法官。普列汉诺夫对于作为艺术个性的巴尔扎克作了以下的说明："他'捕捉'当时资产阶级社会所塑造

[1] 《托尔斯泰全集》，俄文纪念版，第30卷，第20页。——原注。

的欲望，他用自然科学家的注意力注视着这些欲望如何在这一社会环境里成长和发展起来。”[1]

我们知道，西欧历史上有三个时期：文艺复兴时期，启蒙时期和发达的资本主义时期。与此相应，作家的个性也有三种：莎士比亚、歌德和巴尔扎克。以这三个伟大作家的生活、事业和创作面貌为例，我们可以看到在资本主义时期西欧的艺术个性的性质如何在变化，艺术天才所处地位的悲剧性如何在增长。

莎士比亚的个性是完整的，因此他始终站在自己天才的高峰。在歌德的个性中已有许多不和谐的地方。歌德代表了启蒙时期，因此他捍卫伟大的全人类的理想，但是，由于他无力和当时内容贫乏的德意志生活一刀两断，所以他不是始终一贯地忠实于这种理想。巴尔扎克的个性则充满了最深刻的矛盾。在他那个时候，启蒙时期的理想已经失效，而新的、有同样重大意义的理想还没有产生。巴尔扎克没有全世界历史意义的理想。他的力量不在于此，而在于对既存历史现实的无情的分析。如果说，歌德的某些品质促使他有时背叛自己崇高的理想，那么，巴尔扎克就存在着某些他为了忠实于自己的现实主义方法而必须英勇地加以克服的品质。

我们的批评家和文艺学家某个时候根据恩格斯论巴尔扎克的著名意见，对世界观和现实主义方法的相互关系写了很多文章。关于这个问题有各种各样的观点。争论直到现在也还没有结束。有些人认为，某些现实主义作家，虽然具有反动的信念，但他违反自己的世界观而写出了真实。另一些人则认为，在这种场合作家的世界观本身就是矛盾的。他们说道，否则就不得不承认艺术创作的无意识性。不能不同意这一点。但是，对于这类情况，也许应该谈一谈作家个性本身的矛盾。恩格斯关于歌德说过这样一句话：“问题不仅仅在于：歌德只承认德国生活中与他所敌视的某些方面对立着的另一些方面。这常常不过是他的各种不同的心情的表现而已；他心里经常进行着天才诗人与法兰克福市参议员谨慎的儿子或魏玛的枢密顾问官之间的斗争；前者

[1] 普列汉诺夫：《文学和美学》，苏联国立文学出版社，莫斯科，1958 年，第 2 卷，第 598 页。——原注。

对于环绕在他四周的俗气抱着嫌恶的心情，后者使自己必须和它妥协，适应于它。因此，歌德有时候是非常伟大的，有时候是渺小的；他有时候是反抗的、嘲笑的、蔑视世界的天才，有时候是谨小慎微的、事事知足的、胸襟狭隘的小市民。”[1]

再看恩格斯对巴尔扎克的著名的评语。他在谈到巴尔扎克“不得不违反他自己的阶级同情和政治偏见”时，认为这是现实主义的最伟大的胜利，同时也是“巴尔扎克老人最伟大的特点之一”。[2] 这就是说，问题不在于方法和世界观之间的冲突，甚至不在于世界观内部的矛盾，而恰恰是在于由一定历史条件形成的个性的矛盾。

列宁也是从这种观点来评论托尔斯泰的。当孟什维克巴扎罗夫写道，托尔斯泰是“完整的人”，他的形体仿佛是用“唯一的纯粹的金属”铸成的，列宁就回答他说：

“嗳！说得漂亮——其实这一切都是扯谎。托尔斯泰的形体不是用什么唯一的东西，不是用什么纯粹的东西，也不是用什么金属铸成的。‘所有这些’资产阶级的崇拜者恰恰不是因为‘完整’，而是因为不完整才为他‘起立默哀’的。”[3]

这样，我们可以得出一个结论：十九世纪的作家作为艺术个性的决定性的特点在于他首先是一个研究者和分析者，与此相应，他又是当时占统治地位的生活方式的无情的法官。这一切要求他具有精神上的坚强性和英雄气概。所以，如果同意普列汉诺夫对巴尔扎克的方法的说明，那么，认为巴尔扎克是十九世纪西方的最突出的艺术个性的这种思想，对我们来说就是很明显的和无可争辩的了。

前一世纪的俄国文学，也充满了研究和批判当时生活基础的精神，但是它又有自己深刻的、与众不同的特点。所以，俄国作家的艺术个性是非常特殊的。在西方，现实主义一般是作为研究资产阶级关系的艺术方法而形成的；在十九世纪，现实主义的动人力量是同说明资产阶级革命的原因和结果相联系的，是既同人的个人首创精神的非

---

[1] 《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》，人民文学出版社，1959年，第36—37页。

[2] 同上，第21页。

[3] 《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社，1960年，第1卷，第310页。

凡高扬及人的个人尊严相联系的，而另一方面又同人在统治资本主义社会的力量面前不可避免的投降相联系的。

俄国的现实主义也是在当时社会中已经成熟了的要求——深入研究历史规律性——的基础上产生的。俄国历史道路的特殊性预先决定了俄国现实主义的特殊性。俄国的现实主义在普希金身上已经得出这样一个结论：俄国的未来在于把对于先进文化的探求和人民生活的需要结合起来。普希金的后继者，虽然在对国内状况的看法上甚至有分歧，往往相互间还有斗争（有时是很剧烈的斗争），但整个来说，是继续了普希金的事业。

俄国的现实主义作家和西欧的现实主义作家不同，对于西欧现实主义作家来说，人民主要是研究的对象和研究的材料，而俄国的现实主义作家则倾向于把自己对于生活的观点和普通人、劳动群众的观点结合起来。就因为如此，俄国古典文学又是世界上最富于人道主义的文学。在思辨论断方面缺少经验的普通人，在大多数场合总是直接信赖人本身，信赖人的美好的品质。俄国文学由于接近人民，所以从人民身上学习了这一品质。如果说，在西方，资产阶级革命的最终的、也可以说是不完全自觉的目的，就是要使个人的主动性能够自由发挥，那么，在人受到最大压迫和屈辱的俄国，革命变革的最迫切和直接的任务就是唤醒人，使人复活。

普希金在描写俄国和俄国人民的时候，是作为人的权利和人的尊严的保卫者而出现的，所以，在我们眼中，他比西方杰出的同时代人，如巴尔扎克和司汤达，更是一个既关心自己民族的命运又关心全人类的命运的作家。因此，普希金的艺术个性就是具有这样一些特点，例如，善于表现最不同的国家和时代的人们的思想和感情，由对人的深刻信任所产生的乐观主义，他的个性和创作的非常的和谐。人民的观点是一切事物最终的尺度，这个思想在普希金身上随着时间的增加而日益加强了。普希金始终站在自己时代的艺术的水平上，他完美地掌握了当时的分析方法。但是，在他作为一个艺术家的性格中，一个很有决定意义的典型的特点，就是他到处和在一切方面都依靠人民的实践智慧的经验。

在俄国作家的创作面貌中，融合了这样两种作用，其一是对生活

的研究和分析，另一是由于他接近人民，相信未来而产生的精神探索的热情。在这个联合了所有俄国优秀作家的基础上，最不相同的各种作家个性形成起来，并展开了自己的活动。

西欧文学从巴尔扎克和司汤达开始已经进入了人道主义理想低落的阶段，因为，西欧各国的资产阶级革命在十八世纪和十九世纪之交，已经达到了自己的顶点。俄国的情况正好相反，它大体从这个历史时期起开始勇往直前地走向革命，这一革命按斗争的形式和它的直接的、最切近的目的来说乃是人民的革命。这就是俄国古典文学能够把分析的力量和宣传伟大人道主义的、真正人民的理想的力量在自己身上结合起来的一个原因。因此，俄国作家乃是这样一种艺术个性，对于这种艺术个性来说，孜孜不倦的精神探索是它的特点。他把对社会历史现实的深刻而正确的艺术反映的任务，理解为也是表现自己精神意向的任务。就以托尔斯泰为例，他认为，艺术家不论描写什么，一定会同时也揭示出自己的心灵。西欧各国的情况就不同，特别是在十九世纪后半期。例如，福楼拜在一八五二年七月给卢依查·科拉的一封信中这样写道：

“是的，这是奇怪的事情——一方面是笔墨，另一方面是个性。有谁比我更爱古代世界？有谁像我那样憧憬它？又有谁竭尽所能去了解它？但实际上，我（在自己的书中）比谁都更少有‘古风’。看样子也许可以认为，我应该写史诗、剧本，写事物的兽性方面，可是我却最喜爱分析的题材，如果可以这样说的话。实际上，我是一个雾中人，只是由于耐心和劳动，我才得从这一层蒙住我的肌肉的白色脂肪中解放出来。我由于野心而抱定了写几本书的目的，而我在写作方面却占有最少的资料。在这个意义上《包法利夫人》是一个难以置信的戏法，只有我一个人可以认清它；题材、角色、情节，所有这一切都越出了我的‘我’的范围。这将是一个重大进步的道理即在于此。写这本书的时候，我好像一个在每个指关节上都有一个铅球而去弹钢琴的人一样。但当我熟悉指法，并弹奏合口味的东西时，我就能鼓起劲来演奏它，可能弹得不坏哩。不过话又说回来，我想我在这方面并没有什么与众不同。写东西，并不是为了自己，而是为了别人。用不着把艺术和艺术家混为一谈。如果他不爱红色、绿色、黄色，那就更

糟了；所有的颜色都是好的，全部问题在于善于描绘。”❶

优秀的俄国作家同这种立场是相去太远了。关心人民的命运和找寻根本改变人民生活条件的道路，这是俄国古典文学的主要的动人力量。正是在十九世纪后半期，特别是从六十年代起，俄国古典文学就把俄国的历史道路问题同革命问题联系起来了，并把后一问题作为自己注意的中心问题之一。实在说，那个时代所有最伟大的作家在这一点上是意见一致的。不管怎样，他们都承认革命问题是合乎规律地从需要坚决实行变革的俄国现实的发展过程本身产生的。但是，他们对革命各有不同的理解。在他们之中，有革命斗争的拥护者，也有革命的不可调和的反对者，还有对作为解决俄国生活中已成熟问题的方法的革命加以指摘并且在对待作为英雄的模特儿的革命者的态度上十分动摇的人。

一句话，同一个东西既使优秀的俄国作家联合起来，整个地提高了俄国文学，又使他们分道扬镳，成为他们之间产生分歧甚至敌对的基础。关于这一点，高尔基在《个性的毁灭》（一九〇九年）一文中说得很好，他说：“从作家类型的丰富性和多样性来看一看我国的文学吧！在什么地方和什么时候，有过这样百花齐放、色香各异的奇才，如波米亚洛夫斯基和列斯科夫、斯列普曹夫和陀思妥耶夫斯基、乌斯宾斯基和柯罗连科、谢德林和丘特切夫，都在同一个时期写作呢？如果再继续比较下去，你就会惊叹他们笔下的人物、创作手法、思想路线的多样性和语言的丰富性。在俄国，每一个作家都是真正极其有个性的，可是有一种顽强的志向把他们团结起来，那就是去认识、感觉、猜测俄国的未来、俄国人民的命运和俄国在世界上的作用。”❷

这样，俄国优秀作家的个人的才能，由于他们力求接近人民和不倦地企图猜测人民的未来而展示了自己的力量。在俄国，文学为马克思主义的产生准备基础而起的重要作用决不是偶然的。优秀的俄国作

❶ 《福楼拜十卷集》，1880—1854年书信集，苏联国立文学出版社，莫斯科，1937年，第7卷，第393页。——原注。

❷ 《高尔基三十卷集》，第24卷，第66页。——原注。

家都富有广博的社会历史概念。这里，首先应该数到那些具有革命民主主义信念的作家，这种信念在他们之中每个人的艺术个性上清楚地打下了一定的印记，但同时并不消除他们之间的差别。实际上，我们在谢德林和涅克拉索夫的文学面貌和社会面貌上，可以发现许多共同点，但这并不妨碍我们看到他们是多么不同。任何一个重要作家的艺术个性问题，都可以写整整一本专著。本文只能提供比较一般的见解。

例如，谢德林的特点就在于：他的前驱者所创造的现实主义方法在他的创作实践中，是和现实主义的政治思想有机地结合着的，虽然他的政治思想显而易见当然还不是马克思主义的。作为政治思想家和车尔尼雪夫斯基的同志的谢德林，是和作为艺术家的谢德林站在同一水平上的。因此，他的创作中的政论因素，是和艺术因素同样有力的。谢德林的最重要成就之一，就是他把现实主义的小说也变为充满了当时最先进的革命思想的社会政治评论。他把人的生活中的戏剧，作为社会经济过程的结果，并和社会经济过程密切不可分地来加以描写。这一点，用车尔尼雪夫斯基的话来说，使他的才能成为悲痛的和愤怒的才能。

谢德林的创作的完美性、天然性和独创性，既由他的个人品质的特点，又由他的全部生活经验所决定，在他的身上，结合了伟大的文学才能、洞察的智慧和为解放人民而奋斗的战士的百折不挠的精神。

革命民主主义思想体系，虽然在那个时代是最先进的思想体系，但毕竟未能包括所有可能的人民抗议的方式和人民的理想，不能把所有这些都融合于一身。因此，它也就不是现实主义艺术创作的唯一可能的思想基础，虽然当时在俄国并没有更深刻的现实主义的基础。在那个时代的俄国现实主义作家中，不受革命民主主义者的伟大思想影响的人是没有的，与此同时，其中许多人甚至在受了革命民主主义思想某种影响之后，却离开了它，并且攻击它。尽管如此，这些人还是保持了现实主义的立场，创造了伟大的艺术作品。当然，他们不应把这一切归功于同革命民主主义者断绝关系，而应归功于承认在俄国生活中存在着极为深刻的冲突，坚持必须要克服这些冲突，虽然也认为革命方法是完全对这不适用的。

4

作家开始于才能。但是，才能只有同丰富的生活内容和思想内容结合以后才会真正地成为才能。大作家往往也是经历丰富的人。因此，作家的个性并不是固定不变的因素。

俄国古典文学中的作家个性的丰富多彩，不仅证明我国人民的深厚的禀赋，而且也证明祖国文学与现实、与人民生活、与人民的美好理想有着异常巩固的、多方面的、日益增长着的联系。

屠格涅夫的才华主要是抒情式的。屠格涅夫的抒情气质充满着对一切崇高的、美的、英雄的事物的同情——这种同情同时也就是怜悯心。在这方面表现出屠格涅夫的才华的本质，同时也表现出他对生活的态度，表现出他的全部生活的和精神的面貌和经验。自由主义——这是屠格涅夫的弱点。如果可以这样说，屠格涅夫有时会缩小了他的作品中来自生活的冲突，"贬低"了例如巴扎洛夫那样的一些英雄人物。屠格涅夫的力量在于能克服自由主义。这位作家的世界观要比自由主义者的社会政治纲领宽广得多。屠格涅夫虽然同自由主义者一样否定以革命方式去解决社会冲突，但他却力图在自己的作品中描写那些英雄性格的思想和活动的美，描写丰功伟绩和忘我精神的崇高和愉快，即便它们对人的命运发生悲剧的影响。他没有看到英雄性格的活动可能发生社会的、政治的反射，更确切地说，他坚决反对英雄性格活动的这种性质，但他却把英雄主义作为人的特性而加以诗化了。如果忽略了屠格涅夫是一个自由主义者，那就不能理解屠格涅夫。而如果忘记他不仅具有卓越的才华，而且还有他本人远远超出自由主义思想范围的对待生活的态度，他的哲学观点和美学观点，还有他个人的丰富经历，那就更不能理解他了。所有这一切形成了他的作家风貌及其特有的艺术个性，这种艺术个性使他创造出关于世界、首先当然是关于俄国的艺术概念。在这个概念中，一切都是独创的和不可重复的，一切都相互联系着——从对人及其在生活中的地位的理解，直到构成作品和人物性格的方法，直到风景的描写和语言。

陀思妥耶夫斯基的才能与屠格涅夫的才能很不相似。同时他们的

经历又是这样的不同。他们之间的关系极不友好，这并不是偶然的。但是，还有另一种情况。按才能的性质来说，陀思妥耶夫斯基在某些点上是同谢德林相近的。戏剧性是这两位作家的才能的本质特征。他们两位是真正的战士、卓越的论战家，他们不断地密切注意本国社会政治生活中的日常事件，积极地过问这些事件，并且经常发表政论文章。他们都向往人道主义理想的历史和前途及其在人类生活中的作用和地位。

但恰恰在谢德林和陀思妥耶夫斯基之间发生了几乎在俄国文学史上空前未有的残酷斗争。这说明如果离开作家的全部社会实践和精神实践，就不能理解这个作家的艺术个性。

陀思妥耶夫斯基在他的文学活动初期接受过社会主义思想，但在后来服苦役归来后，却不断地激烈攻击社会主义思想。可以说，这已成为他的所有作品的中心思想之一。现在，他的社会政治观点已成为反动的了，在这时他往往与进步思想的死敌站在一个阵营里。但是，尽管如此，他却仍然相信：人民，甚至是受压迫的和被侮辱的人民，乃是历史运动的主要泉源。而他的这种信念还日益增长和巩固。因此，陀思妥耶夫斯基在持有反动的政治观点时，不仅没有放弃现实主义的原则，而且在他的优秀作品中还表明他自己是十九世纪最伟大的现实主义者之一。他所喜爱的体裁是长篇小说。大家知道，在所有卓越的俄国小说家之中，他写的长篇小说最多。因为他的长篇小说充满了社会问题和哲学问题，所以可以肯定说，按照激起他的创作力的那种刺激力来说，他是同他的同时代人如托尔斯泰和谢德林并列的。像谢德林一样，陀思妥耶夫斯基的长篇小说也担负着社会政治评论的职能。陀思妥耶夫斯基把描写社会冲突和对照看作他的主要任务之一，因为他的同情完全是在人民这方面的。在他描写当时的生活的态度中，暴露了他的思想和艺术方法的极其深刻的矛盾。证明社会机构不正常的任何事件，都引起小说家陀思妥耶夫斯基的注意。同时，他既反对那些有意无意地蹂躏生活的统治阶级代表人物，也反对那些想以积极的行动来克服这一点的人。

在描写群众的贫困和苦难这一方面，陀思妥耶夫斯基由于完全可以理解的一些原因，升到了现实主义艺术的最高峰。他以罕有的力量

指明了社会上层阶级的罪恶生活，创造出不劳而食的寄生者的鲜明典型，把他们作为道德败坏的人，同时赋予他们以病态的特性。他认为他们堕落的根源和原因是在于，他们不知道任何克制的原则。由于这一点，陀思妥耶夫斯基的长篇小说所特有的社会政治评论性倾向，是同刑事案件记事的倾向极端相似的，但是这种刑事案件记事却也充满着丰富的社会内容。陀思妥耶夫斯基认为，那些胆敢计划革命地根本改造社会的人，就是可能的罪犯，甚至是真正的罪犯，因为在他看来，这些人在其思想和行为方面也是不受约束的。陀思妥耶夫斯基对他们的活动的描写是带有诽谤性质的，因为他在这里与其说是从现实出发，倒不如说是从原则出发。他就是这样地陷入了绝境，并且选择了关于顺从的说教来作为摆脱这种绝境的出路。

陀思妥耶夫斯基的长篇小说还起着哲学论文的作用。可以非常确定地说，在十九世纪的世界文学中还没有比这更富有哲学内容的长篇小说。陀思妥耶夫斯基认为，社会状况——无论是在俄国或任何其他国家——都濒临崩溃，并且他以为这种状况已延续了许多世纪。因此他关心克服这种状况的任何尝试，并要在理论上论证这种状况。陀思妥耶夫斯基的创作就是这样地充满着全部世界史的问题。既然他认为，人道主义的、甚至社会主义的理想，是作为社会历史发展进程的要求的答案而产生的，因而他就负起了揭示这些理想的真正意义的责任。但是，在另一方面，因为这些理想没有一种能够引导人类摆脱濒临崩溃的状况，并因为这种状况不仅没有逐渐缓和、反而日益加剧，所以陀思妥耶夫斯基得出结论说，所有这些理想都应受到严厉的谴责和无情的否定。因此，陀思妥耶夫斯基的长篇小说就变成残酷的哲学斗争场所，这种哲学斗争既发生在各个不同的主人公之间，而且也发生在一些主人公本人的观点之中。著名的“pro”和“contra”❶就是这样出现的。

陀思妥耶夫斯基创造了他自己关于俄国生活和整个人类生活的概念，他的这种概念是在他的独创的艺术方法、不可重复的形象、作品的结构和风格的特性中实现的。艺术家陀思妥耶夫斯基的有决定意义

❶ 拉丁语：“赞成”和“反对”。

的特征之一就是，他把任何一种人的性格都设计成某种社会历史的、哲学的或道德的观念。这是他创作中使主人公个性化的基本原则；也许这种情况的后果就是主人公的语言缺乏足够的区别，托尔斯泰就曾因此不止一次地责备过陀思妥耶夫斯基。

俄国现实主义方法的特点特别是在于，它主要致力于阐明人们所具有的按照自己的观念和理想来改造世界的能力。虽然例如谢德林和陀思妥耶夫斯基之间有着深刻而鲜明的区别，但他们两人恰恰都是从这个立场来对待俄国生活和俄国人的。谢德林对陀思妥耶夫斯基的反动政治观点及其背弃现实主义一直采取不调和的态度，但他对陀思妥耶夫斯基的长篇小说《白痴》、特别是它所包含的崇高的人道主义理想却作了精辟的评价，虽然在这里谢德林也说明了他在许多问题的理解上与陀思妥耶夫斯基有所分歧，并且尖锐地指责陀思妥耶夫斯基的某些艺术倾向，这决不是偶然的。

毫无疑问，托尔斯泰是俄国现实主义特点的最深刻的表达者。而这并不仅仅由于他的包罗万象的天才，而且也由于精神上的和社会实践上的全部经历。

托尔斯泰把自己的主人公描写成浸沉在自己的世界中的人。他的主人公的行动方面较不发展。甚至安德烈·包尔康斯基也是较多地思考自己和思考世界，而较少从事行动。托尔斯泰的主人公也多半忙于寻求正确解决的道路，而较少采取解决的方法。但是，托尔斯泰的主人公的意识把握了整个世界，因为他主要是从阐明自己在世界上的位置的见地去思考自己的。因此，例如托尔斯泰的长篇小说的特点就在于，这首先是关于主人公的心灵的故事，他的主人公的胸怀拥抱着那闪耀着非凡的心灵的真诚纯洁的光芒的整个世界。

托尔斯泰比十九世纪任何一位伟大作家都更完美地表达出黑格尔所写到的那些近代艺术的特征，——谁也不能像他那样善于描写人类心灵中最微妙的一瞬间的活动，描写不断变化的生活中每一刹那间最伟大的、不朽的珍贵事物。托尔斯泰同时也保持了以往世界文学发展的优秀成果，因为他在个别人的私人的、完全属于个人的戏剧中揭示本质的东西和具有普遍意义的东西。托尔斯泰喜欢描写这样的人，他们的彷徨不安开始是为了他们自身的问题，而后来则变成为了全人

类，而同时又不失其个人特有的性质。在世界文学中，谁也没有这样有力地指出完全属于个人的戏剧按其内容来说是全人类的。归根到底，在我们眼里，哈姆雷特王子的悲剧可以说是从他周围环境进入了他的灵魂。反之，彼尔·别竺豪夫所特有的关于人类历史悲剧成分的感觉，是作为他认清他自己起初在他周围人们中、后来在全世界里所占的戏剧性的地位的结果，而不知不觉地在他的心灵中产生并逐渐由内部发展起来的。在托尔斯泰看来，人不单是人类的一个代表，而其本身就是具有自己内在的运动和发展的规律的整个世界。托尔斯泰指明了这个小世界怎样像小溪那样地流入大世界，同时又把大世界吸入自身之中。由于这个原因，在托尔斯泰的描写中，人们在关心自己、关心自己的精神生活时，也就因此表现出对全人类命运的关心。

对托尔斯泰来说，道德问题是居于首要地位的。不难指出，他的每一部作品的基础都是某个特定的道德问题。人所喜爱的托尔斯泰笔下的主人公一直在探求真理，这种真理按其内容来说主要是道德的真理。应当怎样生活和应当怎样做，才能使自己感到毫无罪过？——这些问题决定着他的行为。托尔斯泰的主人公所探求的是这样的真理，他遵循它就会得到人民的谅解，而如果找不到它，他就会经常对自己感到不满，永远力求参加新而又新的生活方式去考验自己，去寻找那种为了内心感到安宁而不可缺少的东西。

托尔斯泰创作活动的热情，同时也就是他的全部生活的热情。他的宿望和理想，就是同所有创造一切生活福利、时刻在革新和创造世界的人一样，亲身参加这个伟大的创造过程。托尔斯泰希望像农民那样地生活和思想，他认为农民是生活的唯一创造者。无论是干农民的工作，穿农民的服装或是经常力求像农民那样地行事，——这都不是贵族老爷的怪癖，也不是愚蠢的行为，而是英勇不懈地连续努力，以求在内心中掌握和养成那种成为毕生从事劳动的人们（即农民）的特征的、对待现实的态度。在托尔斯泰看来，正是这样的人才是人类优秀品质的体现者。托尔斯泰在观察他，模仿他的观点、习惯和生活方式时，当然不能不谴责艺术家不过问自己人民的生活和忧虑的态度。

作家的才华在某种意义上预先决定了他的生活道路，但它也是由

他的整个实践和理论活动、由他的生活方式本身而形成的。列夫·托尔斯泰的妻子索·安·托尔斯泰娅，在她的札记《我的一生》（它由于某种令人遗憾的误解至今尚未发表）中写道："就是在购买了萨马拉草原以后，列夫·尼古拉耶维奇也并没有放弃增置产业的念头。他在购置产业和一切经济打算方面，喜欢幻想未来。或是幻想改良牛马的品种，使它们异种交配；或是幻想栽培出来的森林；或是幻想刚刚培植好的果园，这个果园在今年（一九〇六年）获得了谁也没有见过的丰收。

"在购置萨马拉省的这片大地时，列夫·尼古拉耶维奇在自己的想象中看到了小麦和其他产品堆积如山，看到了良种绵羊和由吉尔吉斯种母马与英国种公马交配而生的骏马成群。但是，要做这些事情，列夫·尼古拉耶维奇既没有足够的毅力，也丝毫没有足够的能力。一切都开始进行了，但一切都立即破灭了。"[1]

这种想法本身是令人注目的，但最后的结论是极其错误的。当然，问题不在于缺乏毅力和能力。如果托尔斯泰仅仅是一个地主—实验家，那才可以这样地评论他。托尔斯泰在他的一切事业和"经济打算"方面，始终是一个艺术家，只要他作为艺术家感觉到经济事业时，他每次对它这种或那种的开端就都兴趣索然了。

在全部世界文学中，托尔斯泰的作品之所以卓然不群特别是由于，在他的作品中，世界是通过这样的人的感受而被揭示出来的，这个人亲身第一次看到了事物，并且仿佛在他之前谁也没有看到过这些事物那样地来谈论它们；同时，这个人像所有生气蓬勃的力量一样直接参与创造生活。

列宁把俄国人民生活的整个时代同托尔斯泰的名字联系在一起。这是一八六一年改革和一九〇五年革命之间的时代，也就是第一次俄国革命的准备时代。托尔斯泰反映了革命变革的逼近和不可避免性，虽然他回避革命并谴责革命斗争。托尔斯泰时代的俄国积累了世界上任何国家前所未有的那样巨大的革命力量，这就是托尔斯泰赖以在全人类艺术发展上前进一步的那个社会历史前提。

---

[1] 苏联国立托尔斯泰博物馆藏手稿。——原注。

根据托尔斯泰的创作上的遭遇可以特别清楚地表明，作家的艺术个性与历史环境有着密切的联系，并且是同历史环境一起发展和变化的。

不言而喻，托尔斯泰作为作家、思想家、社会活动家和作为一个人的风貌，也带有时代的弱点。实际上，抗议者托尔斯泰是与勿以暴力抗恶的理论的说教者托尔斯泰分不开的；无情的现实主义者和严峻的揭露者托尔斯泰是与空想家托尔斯泰分不开的。

从上面所举的例子可以看出，作家的艺术个性体现着他的才华的实质，这种才华是透过他的全部精神经历和社会实际经历而折射出来的，这意思就是说透过他对世界的全部看法而折射出来的；作家的个性反映着时代精神和这个作家所属的民族的精神。因而，作为艺术个性的作家，并不是在书房的安宁环境里形成的，而是在积极的精神活动和实践活动的过程中形成，并且随同现实本身的发展变化而发展变化。

5

现在可以重新回到关于作为艺术个性的苏联作家的类型的问题上来了。

我将从关于苏联作家的特殊工作条件和他们所面临的特殊任务的一般原理开始，关于这些问题上面已经谈过一些。

我们的现实生活的迅速发展和变化，并不是它具有决定意义的特征。在我们的现实生活中主要的是：决定它的发展的速度和性质的社会主义本质。我们生活的动力并不是都由私人利益引起的各种互不相谋的行动彼此冲突的结果，而是具有最先进和最崇高思想的那些人的全部统一而自觉的志向。

马克思以前时代的哲学仅仅能说明世界；而马克思主义之所以是人类思想史上的革命变革，就是因为它找到了和指明了有计划地改造世界的现实途径。当然，在马克思列宁主义学说的基础上产生和发展起来的苏联社会中，意识形态的积极作用大大地增长，马克思列宁主义思想正成为组织力量和指导力量。作为意识形态的特殊形式的文

学，在社会主义革命和社会主义建设时代，也担负起以共产主义思想的精神来教育群众的职能，按照列宁的著名的说法，文学要变成整个无产阶级事业的一部分。

在苏联作家协会章程中说，社会主义现实主义方法的特点在于从现实的革命发展去真实地描写现实。我以为提出使这个重要定义明确化的问题是适当的。毫无疑问，如果说在符合社会主义现实主义要求的作品中，现实是在它的革命改造过程中被加以描写，那是更为正确的。采用这种说法后，我们就将一方面着重指出主观因素即苏维埃意识形态的革命的创造性因素的意义，而另一方面则着重指出共产党的组织作用和苏联人民的忘我劳动的意义。我们的作家在指出苏联人民怎样有计划地改变自己的生活条件、从而也改造自己本身的时候，同时指出我们整个生活的进展、我们世界观的进展。他们自己也是参与我们世界观的发展的。

例如，如果拿高尔基的小说《母亲》或马雅可夫斯基的长诗《好!》来说，那么我们很清楚，前一部作品的丰富我们的世界观，特别是因为它阐明革命斗争条件下人类个性的价值问题，而后一部作品的丰富我们的世界观，则是因为它解释建立社会主义制度的人们从事忘我劳动的原因。

我们在研究古典作家时，往往谈到他们的思想探求。当事情涉及苏联作家时，我们却忘记了这一点。我认为这是不正确的。我们这样做的时候，就降低了苏联文学的思想作用，实际上就纵容了所谓图解式的作风，而只是在口头上反对这种作风。当然，苏联作家的思想探求与过去的思想探求有着原则的不同。所有苏联作家都站在同样的思想立场上，但这决不妨碍他们独立地探求我国人民在实践活动和精神活动中所面临的那些问题的答案。

在下面我们就会看到，像肖洛霍夫、法捷耶夫和列昂诺夫那些卓越的苏联散文大师，是循着怎样不同的道路而达到同一目标的。在谈到他们时可以大胆地说，他们之中每一个人的创作都是关于我们生活的独立的和独创的思想艺术概念。问题仅仅在于，一种概念并不与另一种概念相矛盾，它们是互相补充的。

我还力求指出，像奥维奇金、田德里亚柯夫、潘诺娃、尼古拉耶

娃和格拉宁那些作家，怎样探求独立的思想上和艺术上的处理。

苏联作家在创作自己的作品时是从任何一个苏联人所必须遵奉的马克思列宁主义世界观和我国人民的历史经验出发的，这个事实一点也不限制他的创作自由，一点也不会降低对现实主义的研究热情，一点也不会削弱对人类心灵的复杂变化及其最细腻的多种多样表现的注意。因此，要求作家必须经过扎实的思想锻炼，要求他有成熟的思想和高度发达的艺术技巧。

直到目前我们关于苏联作家的技巧还谈得很少。但是，在这方面所做的不多的工作也并不完全符合自己的任务。对巴乌斯托夫斯基的富于观察心得的《金玫瑰》一书，特别可以这样说。这位作家从自己本人的文学经验和对许多苏联作家，特别是阿塞耶夫、盖达尔、费定、鲁戈夫斯科伊和阿·托尔斯泰的作品的观察中，举出了许多有趣的、并且无疑是有教益的事实。他指出了他们的修养和习惯方面的特征因素、生活和环境的细节，这一切或是促进创作过程的发展，或是阻碍它们。例如，他关于盖达尔写道：这个作家在走路时，在花园里散步时，考虑好他的小说中的每一句话，跟着就把它写在纸上。费定则以另一种方式写作："……我知道，只有在当前这一章已经用深思和回忆严格地考虑、校正、并充实起来的情况下，只有在这一章的每一句话都已经在头脑中形成的情况下，他才坐下来写作。

"费定在动手写作以前，非常集中注意地审视自己的这个未来的作品，从各种不同的角度审视它，而只写下已经清楚地见到、同时又与整体完整地联系在一起的东西。

"费定的清醒的头脑和严格的眼光，是不能容忍模糊不明的构思及其体现的。按照他的意见，散文应当精心加工到毫无错误，并且锤炼得像金刚石般地坚强。"[1]

巴乌斯托夫斯基认为，阿·托尔斯泰的特点在于，"只要在他面前放着一叠洁白的好纸，他就能写。他承认，当他坐在书桌旁的时候，往往不知道他将写些什么东西。在他的头脑里只有某种美丽如画

[1] 巴乌斯托夫斯基：《金玫瑰》，苏联作家出版社，1956年，第123—124页。——原注。

的细节。他从这种细节开始，它就逐渐像用魔线那样地引申出整个故事。”❶

不管这些话本身多么令人感到兴趣，但是，在这里一切都被归结为纯粹的技术程序。在这里甚至都没有暗示一下，技术程序怎样同思想问题联系起来。但是，这种联系却总是存在的，而在我们这个时代，在我们的作家那里，这种联系显然比任何时候都更为显著，因为思想内容问题在他们面前是占据首要地位的。巴乌斯托夫斯基在中篇小说的单行本序言中写道，我们文学的一般意义和目的我们大家都一清二楚，因此他认为没有必要去谈论这个问题。当然，一本评论写作技巧的书，而且又是语言艺术家写的，提出我们美学的一般问题是未必恰当的。但是要知道，它应该谈到另一个问题——这个或那个苏联作家怎样以自己的特殊途径获得他的作品的思想内容。像巴乌斯托夫斯基那样有经验的作家的观察，是能够带来巨大益处的。要知道马雅可夫斯基在他的《怎样做诗?》这篇著名的文章里，就指明了诗的技术程序与探索重大的思想处理的结合。

显然，我们还没有完全消灭这样的偏见，仿佛在苏联现实的条件下，既然作家是受过政治教育的人，作品的思想方面就无须作家花费巨大的努力。在特瓦尔朵夫斯基的《论形式与内容上的怠惰态度》一文中（一九五一年九月十一日《文学报》），就很好地指出这会导致什么结果。在这篇文章里特别举出下面这个例子。西蒙诺夫在国外游历后，发表了《友与敌》这部诗集。后来在很短的时期内出现了苏尔科夫、英倍尔、巴然、吉洪诺夫、马雷什柯的类似的诗集。在这里暴露出，这些各个不同的独特的诗人竟显得彼此异常相似。当然，这里不是分析特瓦尔朵夫斯基这些话正确到何等程度的地方。对我来说，重要的是特瓦尔朵夫斯基所指出的这种规律性本身：如果没有独创的、靠自己的劳动和经验获得的对生活材料的思想立场，就不可避免地会出现内容和艺术形式上的怠惰态度。应当直率地说，这是在我们的文学发展过程中最经常看到的一种病态。这种病态之所以产生是由于某些作家在完全接受党的决议中对我国现实的理论上的理解时，

❶ 巴乌斯托夫斯基：《金玫瑰》，苏联作家出版社，1956年，第129页。——原注。

有时就不再关心在思想内容方面进行独立的工作。在这种情况下，他们就不可避免地成为单纯的插图画家，失去了艺术技巧。

作家应当深入生活，深入苏联的现实，才能看到：人民的努力和意志怎样实现了党的思想，而在这种工作中，人们自身和生活怎样变化，复杂的人类关系、深刻而矛盾的心理过程怎样产生，最后，我们的世界观本身怎样丰富起来。

与无产阶级革命和社会主义建设时代相联系的新的艺术个性的特点，首先体现在高尔基的创作面貌中。

高尔基是在这样的时代开始活动的，当时俄国古典文学有许多杰出的作家为代表，其中拔萃超群的有托尔斯泰和契诃夫那样互不相似和享有世界声誉的艺术家。但是，在相当短促的时间内，高尔基就达到了他的伟大前驱者们不是常常可以获得的成就。到十九世纪末和二十世纪初，大约在他进入文学界以后十年，他就同托尔斯泰和契诃夫一样成为俄国文学伟大的代表。高尔基的创作吸取俄国古典文学所提出的一些主要问题，——其中首先就是在国内发生革命变革的可能性问题。高尔基给这个问题以新的解答，因为他注意描写俄国社会的新力量，而这些力量他的一些最伟大的前驱者们只不过从旁涉及而已。而主要的是，他本人也转移到这些力量方面。

高尔基在继承整个俄国文学传统时，仿佛是从托尔斯泰所停止的地方开始的。他在接受了马克思和列宁的思想以后，就指出革命对大多数人的物质和精神上的益处，指出革命的历史的合理性和正义性。由于这一点，揭示人类心理的原则就发生了变化。普列汉诺夫早就指出，无产阶级作家永远应该是作家兼心理学家，但是，他要从阶级斗争的观点、要从社会主义思想的力量和威力的观点来进行心理分析。高尔基正是实现这样的心理分析原则的第一个作家。

不久以前，在澳大利亚的《论坛报》上（一九五七年十月九日）发表了凯塞琳·苏珊娜·普里恰德的《文学和社会主义》一文，在这篇文章中这样谈到高尔基：

“他的创作也对世界文学发生了有力的影响。它使全世界作家注意到他们创作中的现实主义和洞察力的必要性：注意到必须把工人的罢工和示威游行理解为社会发展过程的一部分。高尔基看到了到处发

生的这种争取进步的斗争的英勇性质。”

进步文学家越是拥护现实主义，那么与反动势力相勾结的文学家就越是反对现实主义，硬说它不适合于描写新的人类心情领域的任务。波兰的《文学生活》报上（一九五八年二月十六日）所刊载的《现代散文一瞥》一文就带有这种性质。

这篇文章的作者马齐昂是这样证明现实主义的“不适用”的：

“现实主义所包括的问题的范围，直率地说是有局限性的，二十世纪作家所首先感到兴趣的那些心情的领域再不能安置在这个概念的框子里了。例如，不能想象能有一部可以遵守现实主义准则的关于正在觉醒的同性恋爱的长篇小说（长篇小说是可以作为现实主义特征的作品形式）……

“在新社会里，个人和集体被巴尔托克所未见过的一些密切关系联结起来，结果形成了新的精神冲突……

“含有模糊的、往往是纯感情的内容的各种神话和观念，正在对人类生活发生越来越大的影响。”

高尔基所遭遇的世界正处于有着未来的前进力量同注定要失败和灭亡的后退力量的决战过程中。因此，他创造了新的革命史诗，关于现实和人的革命改造的史诗。

显然，作为艺术的、作家的个性，高尔基标志着世界文学上最大的路标。

在托尔斯泰的个性中，在他的全部生活和活动中，我们可以看到具有最高文化的人的特质同劳动的人的特质的不断的、日益加深的结合过程。托尔斯泰仿佛说过，人类思想的全部成就如果不被转用来保卫劳动群众的利益，那么它们就是徒劳无益的。但是，因为托尔斯泰本人希望自己的活动尽速地被劳动人民所赞同和认可，所以他本人就不加批判地、毫无保留地接受了当时在人民中间形成的对所发生的一切事件的看法。人民——其实托尔斯泰指的是农民——当时还没有达到理解改造现实的革命方式的水平。托尔斯泰也同样对这种革命方式采取否定态度。

高尔基作为一个人、作家和社会活动家的形成过程，可以说是朝着相反的方向进行的。高尔基掌握了文化，但他出身于人民的下层，

因此很早就懂得了文化的最后结论是革命的，而懂得了以后，就力求使劳动人民认识这些结论。

在高尔基的创作实践中，我们可以看到前所未有的那种作家的才华与他对生活的全部看法之间的相互关系。我们记得，托尔斯泰说过，才华就是真理。同时他也强调指出，富有才华的作家对真理的爱好，远不是永远与他的社会观点、同情心和依恋的事物相符合的。在十九世纪，这种不符合的情况成为艺术创作的特征之一。在高尔基身上，在他的全部生活和活动中，恢复了艺术个性的统一、完整和和谐，然而这是在新的基础上恢复的。高尔基在保持和大大地加强艺术才华的研究热情时，使这种才华成为现代的才华，使它同最先进的、革命的和真正科学的世界观结合起来。

由于这个缘故，像“创作自由”那样的概念对社会主义现实主义艺术家来说就充满了新的意义。在过去，当说到富有才华的作家的时候，这个概念通常是在下面这个意义上应用的，他的从来不能容忍非真理的才华，应该具有不依从于他的社会观点的某种自主性和独立性，因为这些社会观点在某些情况下会把他推向非真理的方面的。在社会主义现实主义文学中，情况发生了变化。在我们的时代和我们的条件下，艺术家越是深刻地掌握马克思列宁主义的世界观，那么他在自己的创作活动中就越是自由。马克思列宁主义世界观给予他的才华以唯一正确的方向。

我们是根据一个人的行动，根据他怎样与人民生活相联系、怎样参加人民生活这一点，来评判他的世界观的。对文学也完全可以提出这样的要求。因此，现代题材的问题实质上也可以看做作家的世界观和技巧的问题。作家用他的特殊的行动即他的作品来证明，他如何地接近人民，他的世界观的水平又是怎样的。我以为，这就是问题的实质。

的确，我们作家的世界观的实质是这样的：他决不离开全体人民所从事的那个伟大事业去考虑自己的生活和自己的活动；他的才华是与表现人民切身利益的世界观有机地结合、和谐地融合在一起的。我们可以说，当屠格涅夫写作他的小说《父与子》的时候，他反映了当时最迫切的问题，在这部小说中他的艺术意图与他的社会政治观点

发生了剧烈的冲突。姑且不论其他，就这一点已经不能不妨害和削弱工作。当然，肖洛霍夫在根据新发生的事件而创作《被开垦的处女地》时，是完全处于另一种创作状况之下的。这位作家对苏联农村生活中所发生的变革的看法，不仅不与力求真实地描写这些变革的才华的意图相矛盾，而且可能还越过这种意图。

对苏联作家也同样要求勇敢精神和英雄气概。他与人民融合在一起，但他又走在人民之前，因此在他身上，在他的全部特性中，应当反映出我们人民的真正的勇敢精神和英雄气概的特征。否则我们就不能想象高尔基或马雅可夫斯基了。

6

反动的批评界可以说是根本否认我国文学在艺术上是丰富多彩的，它断言：既然所有真正的苏联作家都信奉同样的一些思想信念，因此他们在艺术方面也就彼此毫无区别。西方反动批评界所特别喜爱的题目是“肖洛霍夫和托尔斯泰”这个题目。在已经发表的以此为题的著作中证明，如果说托尔斯泰不受他所必须接受的任何理论和思想的约束，因而能充分地表现出自己的强大的才能，那么肖洛霍夫却持有全体苏联人民共同的世界观，因而仿佛他在自己的艺术创作方面就受到极度的限制，而常常使他的优越的才华遭到损害。

肖洛霍夫是现代世界进步文学界的最有独创性的艺术家之一。他进入文学界之时，正当旧的现实已经根本地被摧毁而在社会主义思想的基础上形成了新的现实，历史使这位青年作家的注意力转向对苏联文学的创始者来说没有重要意义的那些问题。像高尔基一样，肖洛霍夫是一位具有史诗气魄的作家和极其深刻的心理学家；但是，像高尔基一样，他的史诗气魄和心理分析是与革命改造世界的热情相联系的，是具有高度独创性的。

肖洛霍夫把普通的和实际能够思考的人、劳动群众的代表作为他的作品的中心，从这种人物对新的社会主义现实的态度来描写他。这样的人首先是通过自己的生活经验来认识世界，他具有明豁、健全、实际的人民智慧，同时也有高度的道德要求，渴望着人世间的真理。

因此，肖洛霍夫被人看作俄国古典文学传统的卓越的继承者。但是，与古典作家不同，肖洛霍夫把来自人民群众的普通人作为他的宏伟的长篇小说的主要人物。这是俄罗斯和全世界文学的伟大成果，它发展了高尔基的成就。高尔基所喜爱的主人公，作为劳动群众的代表掌握了人类知识财富，而从这些知识得到的最终的、最紧要的结论就是革命的社会主义理想。肖洛霍夫所喜爱的主人公并不抱有攀登文化最高峰的目的，在这一点上他也仍然是普通的劳动群众代表，但是，尽管如此，在苏联现实的条件下，他的生活却充满着可作为伟大史诗素材的那些内容。

肖洛霍夫的一些伟大作品的主题是生活与人之间的相互关系，而且是处于从旧到新的过渡状态下的生活与人之间的相互关系。因此，肖洛霍夫的才华基本上是乐观主义的和史诗式的，但也带有一些悲剧性的特征。肖洛霍夫在世界的转折点，即从旧到新的过渡状况下去观察世界，他的注意力为这种转折最易令人感觉得到的地方所吸引，因为他选作主要人物的人，一方面具有非凡的精神力量、大胆而纯正，而另一方面却在思想上不够成熟和缺乏经验、带有俄国农民群众的传统的政治软弱性。肖洛霍夫把他投于事件的熔炉之中，听其自然，彻底考验他的全部能力和品质。这样就不仅在他身上发现他的性格的坚强和灵魂的美，而且也发现他的能力的高低和限度，及其转折的经过路线。在千百万群众的心理发生剧变的时代，对这种人物的注意证明了肖洛霍夫的雄厚的才能。

肖洛霍夫总是在文学界引起尖锐的争论。这种争论直到目前也仍然没有平息，在《文学问题》杂志上（一九五八年第十二期）发表的关于《静静的顿河》，其实是关于葛利高里·麦列霍夫的三篇论文，特别说明了这一点。我认为，如果不先去阐明肖洛霍夫的才华的特点，这种争论是不能肯定地解决问题的。

肖洛霍夫描写世界和人的重要原则之一，就是让主人公讲述自己和自己生活的故事。在我们的作家中未必有谁能像肖洛霍夫那样地信赖自己笔下的主人公。在肖洛霍夫作品里，人物经常在谈话。对话在他的作品中占着一个特别的位置。肖洛霍夫迫使我们去听这些人物所说的话，因为生活本身是借他们的嘴来说话的。也许，世界文学还没

有过像我们在肖洛霍夫作品里见到的那样的倾听生活。甚至过去的最伟大的作家们在描写生活的宏伟和美、以及它强有力的运动时，也并不是常能获得这样的成就的。

肖洛霍夫是具有世界意义的作家。他身上具有某种托尔斯泰式的东西。据我看来，肖洛霍夫与托尔斯泰相接近的地方是：他们两人对人和生活都抱有特别的信心，同时又经常以人来考验生活、以生活来考验人。因此，托尔斯泰和肖洛霍夫的主人公是一些不倦地思想的人，他们对自己的要求非常严格，经常监督着自己。无论在托尔斯泰那里或是在肖洛霍夫那里，人都是在同作为整体的世界的相互关系中被加以描写的。托尔斯泰的主人公由于他的一切思想探求而达到了这样的结果，就是他关于自己本身的思想变成了关于生活、历史和全人类的思想。肖洛霍夫的主人公没有这样的思想广度，但是这并不妨碍他具有全人类的意义。他亲眼看到根本改造世界的过程，而他自己也卷入了这个过程，也是这个过程的参加者，也可以说是这个过程内容的一个因素。肖洛霍夫描写人逐渐习惯于刚刚形成的新世界的困难过程；这一过程按其内容来说是极其富有戏剧性的，而对葛利高里·麦列霍夫这个肖洛霍夫笔下最卓越的人物来说甚至是悲惨地结束的，而这种过程的描写却具有高度的艺术力量，因而使肖洛霍夫成为苏联和全世界进步文学的伟大代表。不久以前，英国作家杰克·林赛在他的《苏联文学的世界意义》一文中（《外国文学》，一九五八年第十二期）写道，早在三十年代，当英国开始广泛地翻译苏联作家的作品时，“肖洛霍夫这个拥有巨大才力和历史远见的作家就曾获得极大的赞许。在他身上，像在马雅可夫斯基身上一样，我们可以感觉到，新的革命文学隆重地宣称自己是俄国古典作家和世界文学古典作家的继承者；伴同宏伟事件一起产生的革命文学，能够描写出处于毁灭性转变的混乱状态中的人们，冲出阶级壁垒、奠定社会主义文化基础的人们。”

由此可见，资产阶级文艺学家关于肖洛霍夫的才能受到苏维埃世界观限制的论断是一文不值的。

与肖洛霍夫同时进入了文学界的有法捷耶夫，他也是一位共产党员作家。当然，他们的创作活动的思想基础是共同的。此外，他们还

描写同一个历史时期的现实。尽管如此，站在我们面前的却还是两个不同的、各有深刻特点的作家。

作为作家的法捷耶夫的主要感召力是人的心灵的美，这种心灵是由于新的社会主义思想的力量和新的社会主义现实而逐渐得到改造的。法捷耶夫有意识地把他所喜爱的主人公的心灵中的社会主义因素加以诗化。同时，他描绘了他的主人公准备建立伟大功勋的决心的美和这种伟大业绩本身的美，这种伟大功勋是他的主人公为了保持可以保证他们思想感情中的社会主义因素发展的那些生活条件而建立的。

他们两人——无论是肖洛霍夫或法捷耶夫——在许多方面都应当感谢托尔斯泰，但他们每个人的创作中，托尔斯泰的传统是各按各自的方式反射出来的。

托尔斯泰是从同时向真理、向理想前进中来描写主人公。按照托尔斯泰的主人公对真理的理解，真理是在于他的整个生活立场符合于人民对生活的观念。他认为：只有当他自己感到在人民面前毫无罪过的时候，真理才会取得胜利。这就要求他坚决改变全部生活条件。按照他的理解，理想是依赖于真理的，但并不归结为真理；在他看来，理想就是改造人的内心世界的整个纲领，实现这个纲领就会使他的精神生活摆脱同社会环境的联系。实际上，托尔斯泰的主人公深信理想同真理密不可分，他寻求它们之间的和谐，因而日益深入现实世界，同时也深入自己内心。

肖洛霍夫主要是依据这样一种托尔斯泰创作遗产的倾向，这种倾向可以称之为在人的关系中确立真理的倾向，法捷耶夫则较接近于引导自己主人公在建设自己的精神世界中实现理想的那个托尔斯泰。因此，在我看来，肖洛霍夫与托尔斯泰传统的联系是更为有机的，虽然这种联系是较不自觉和不十分明显的。大家知道，法捷耶夫完全自觉地掌握托尔斯泰的传统，直到艺术描写的结构和人物语言。

法捷耶夫从理想走向现实，他描写现实时所着眼的是：它在何等程度上接近于社会主义理想，它走向这个崇高目标的道路上有着怎样的困难。他也把这个原则作为对人物性格进行艺术探讨的基础。他研究人物性格同社会主义理想的相互关系。在这里，托尔斯泰帮助了他，托尔斯泰具有描写力图按照理想来改造自己内心世界的人物的巨

大经验，诚然，他的理想从来也没有达到或多或少的稳定状态。

如果继续把肖洛霍夫同法捷耶夫作比较，那么就必须承认，肖洛霍夫更远为切实地使他的主人公深入到现实世界之中，因而就达到了现实世界的最深厚的土壤。但是，法捷耶夫更能清楚地描绘出与社会主义理想相适应的人物性格。肖洛霍夫是具有巨大才华的作家，在这方面他也许可以与托尔斯泰媲美。而他的理论思想则未必达到这个高度。但是，就是在这种情况下艺术家的世界观和才能之间也没有任何矛盾，因为在我们面前这位艺术家吸收了苏联人民的全部生活经验、他们的全部实际的明睿的理智和纯洁的感情。

法捷耶夫关于肖洛霍夫说了下面这些话：

“……试看，肖洛霍夫具有多么巨大的抓住生活的能力。可以直率地说，当你读他的作品时，你会感到真正的创作方面的羡慕，希望窃取许多东西，因为这是多么美好。你会看到，这是真正健康的、不可重复的。但在他的书中毕竟也缺乏重大的、包罗万象的、全人类的思想。”

未必能同意这个论断。法捷耶夫把这样巨大的缺点加在肖洛霍夫身上时，没有估计到肖洛霍夫的现实主义的特点。问题在于，肖洛霍夫的作品的全人类内容首先包含在他的主人公的行为中。

肖洛霍夫多半是从来自被卷入新世界创造进程的人民群众深处的人所理解的那种生活出发。因此，我们在他的作品中也就感觉不到广泛拟定的利用古典作家的方法、特别是利用托尔斯泰描写现实和人物的方式的自觉的方针，固然，不容争辩，肖洛霍夫在过去和现在都是不断地向许多古典作家学习的。法捷耶夫是有这样的方针的，因为他更多地从观念出发。在他的创作实践中，可以清楚地看到他不仅有意识地向托尔斯泰学习，而且也有意识地向过去其他伟大作家学习，特别是在《青年近卫军》中可以清楚地看到向果戈理学习。

如果不怕下过于肯定的定义，那么可以说，法捷耶夫是从上而下的，而相反地，肖洛霍夫则是从下而上的。法捷耶夫的注意力的中心，是在这种或那种程度上接近于社会主义理想的人，而肖洛霍夫主要感到兴趣的则是群众中的人，但却是具有深沉而刚强的性格的人。肖洛霍夫使他所喜爱的主人公濒于悲剧的境界；在他的视野中，很少

碰到我们时代的理智的人物，即使偶或碰到，那么对这种人物的描写也达不到肖洛霍夫现实主义的水平。法捷耶夫也写来自群众的人物，也写群众本身，但是，大概他终究没有把这个任务看作是自己的主要任务。

应该预期有这样的作家出现，在他的创作中，肖洛霍夫描写直接代表群众的刚强坚毅的性格所表现的艺术力量，将会与法捷耶夫对苏联人心灵中社会主义因素的有意识的诗化结合起来。

肖洛霍夫和法捷耶夫是站在同样的思想立场上的，但我们看到，他们之间的区别是很大的。这种区别不仅决定于他们才能的不同，而且也决定于全部生活经验的不同。

肖洛霍夫和法捷耶夫在以巨大的艺术力量来反映我国历史上一些最伟大的变革时，他们以创作上的努力同时对我国人民的思想生活作了巨大的贡献。正如特瓦尔朵夫斯基在第二十一次党代表大会上正确地指出的，《被开垦的处女地》使我国人民确信苏联农村生活中的伟大转折的意义，也就是说丰富了他们的世界观。法捷耶夫的《毁灭》和《青年近卫军》等作品的思想上的意义，是十分明显的。

除了肖洛霍夫和法捷耶夫以外，苏联许多其他作家也在二十年代里开始了他们的文学活动，他们都独树一帜，既不与肖洛霍夫相似，也不与法捷耶夫相似。他们的创作也是与他们每人按自己的方式（各按其才能的高低和联系生活的程度）来反映的时代分不开的。

列昂尼德·列昂诺夫也属于最有独创性的老一辈艺术家之列。在他的创作中，也像在肖洛霍夫和法捷耶夫的创作中一样，反映了我们生活的许多重大问题。像法捷耶夫和肖洛霍夫一样，列昂诺夫在自己的作品中表现了经过最伟大的革命并着手建设社会主义社会的俄罗斯人民。因而，这些作家的创作活动的总的前提和一般热情都是相同的。这并不妨碍他们每一个人走自己的道路。的确，列昂诺夫是从新的角度向我们介绍苏联现实的。可以说，使他感到兴趣的首先是苏联人的俄罗斯本质。他把俄罗斯性格的民族特征看作他的革命性的前提，而把这种革命性理解作一种强大的力量，在这种力量的影响下，性格的民族根源才展示出它全部的美和真理。

由此可见，列昂诺夫笔下的主人公的特色是既具有鲜明的民族特

点，又具有深刻的革命性。因此，在他们身上，社会主义思想性是同明显地意识到的道德力量结合在一起的。他们完全了解，他们是世世代代俄罗斯人所制定的道德原则的会法继承者，而同时又是革命信念的合法继承者。这些革命信念俄罗斯人民接受得较迟，但由于他们自古以来的道德理想的崇高而终于接受了。

因此，在谈到高尔基、肖洛霍夫、法捷耶夫和列昂诺夫是具有独创性的艺术家时，我们可以看到，在我们面前的俄罗斯苏维埃作家在走上了共产主义先进思想的道路的同时，能够保存俄国文学的民族特点。遗憾的是，我们批评家和文艺学家们却往往忘记这一点。近年以来，出版了几部俄罗斯苏维埃文学史巨著，——首先是莫斯科大学和高尔基世界文学研究所出版的著作。可以说，在这些著作中完全忽略了苏联的俄罗斯作家的创作的民族特点问题。在谈到这些作家时只把他们当作苏联作家。幸好作家本人并没有忘记他们不仅是苏联作家，而且也是俄罗斯作家。在上述几本书中引用的引文、特别是引自高尔基和阿·托尔斯泰的引文，就雄辩地说明这一点。

现在，我们回过来谈列昂诺夫。列昂诺失是把人作为民族范畴的不可分割的一分子来描写的。这就预先决定了他对过去的兴趣，他似乎把他的人物的许多品质都浸沉到国家的过去之中，从过去引出线来通向未来，通向作为他的描写中心的现代生活。因此，在他的作品中，出现了俄罗斯的统一而完整的形象，并且过去的俄罗斯是透过今天的苏维埃俄罗斯而显现出来的。在列昂诺夫作品里，甚至俄罗斯的大自然也被看做有利于革命的论据，有利于苏联人保持他们的高度的思想原则和道德原则的同盟者。《俄罗斯森林》这部长篇小说特别使人确信这一点。无怪乎列昂诺夫是这样喜爱俄罗斯往昔的人。

列昂诺夫采用不同的体裁，但毕竟他的主要领域是巨型的长篇小说，这种体裁能够综合着复杂多样的问题。他的长篇小说的特征是紧紧地围绕着他的主人公的抒情气氛。他详细地描写主人公们，这种描写往往转变为抒情的插笔。由于这一切，在列昂诺夫那儿形成了具有古老民族传统的俄罗斯的形象，而这些传统是同革命的热情和社会主义的先进思想融合在一起的。国家和人民的这种概括的抒情形象，与其说是从具有不同的命运的不同人物的冲突中产生，倒不如说是直接

从作者的叙述中产生。正如任何一个除了描写人物和事件以外还公开说出自己的思想立场和美学立场的作家一样，在列昂诺夫作品里也可以明显看出追求语言鲜明，生动，含义丰富。在这方面，他是追随果戈理和陀思妥耶夫斯基那样的作家的。

我们曾经屡次谈到列昂诺夫对陀思妥耶夫斯基的依靠。这无疑是有根据的。但是，列昂诺夫在向陀思妥耶夫斯基学习时，永远保持自己独立的思想立场和艺术立场，作为一个完全的苏联作家而出现的。他们俩人——陀思妥耶夫斯基和列昂诺夫——都把俄罗斯人描写成民族原素的不可分离的部分。但是，如果说陀思妥耶夫斯基向这方和那方不断动摇而归根结蒂想把俄罗斯民族原素理解成反对革命的理由，那么列昂诺夫却毫不动摇地把这种原素解释成有利于革命和社会主义生活制度的论据。这正是问题的实质。

苏联文学史是我国历史的一个组成部分，同时又是它的一面镜子，又是苏联人民英雄事业的艺术史册。当然，随着我们向社会主义、以至向共产主义前进，我们的文学也发生变化。在它面前，出现过而且正在出现着新的任务，产生过而且正在产生新的要求，而实现这些任务和要求将会影响过去所形成的艺术个性，提供新的作家才能。

我们的批评界和文艺学家还不太善于从这样的观点来考察苏联文学史。我们不一定遵循下面这个现实主义美学原则，这就是在评判一位作家时要看他借助于他一人所特有的艺术手段在生活中发现了什么新东西。

我要提一下车尔尼雪夫斯基论托尔斯泰的论文中一个卓越的见解。一些批评家指责托尔斯泰，说他在《幼年》和《少年》这两部中篇小说中没有把一个十八岁上下的少女提到首要地位，而另一些批评家则指责他没有涉及社会问题。车尔尼雪夫斯基十分坚决地反对前一种和后一种批评家。他写道："我们像别人一样，同样喜爱在中篇小说中能够描述社会生活。但是，我们应当懂得，并不是任何诗的观念都容许把社会问题写进作品的；不应忘记，艺术性的第一条定律就是作品的统一，因此，在描写《幼年》时描写的正应该是幼年，而不是任何其他东西，不是社会问题，不是战争场面，不是彼得大帝和

浮士德、不是印地安那[1]和罗亭，而是有他自己的感情和观念的孩子。而提出这样狭隘的要求的人，却谈论着创作自由！奇怪的是，他们怎么不在《伊利亚特》中寻找麦克佩斯，在华尔德·司各特身上寻找狄更斯，在普希金身上寻找果戈理！应当知道，当把与诗的观念格格不入的因素写进作品的时候，诗的观念就会受到破坏，譬如说，如果普希金在《石客》中忽然要描写俄国地主或表达自己对彼得大帝的同情，那么《石客》在艺术方面将成为一部怪诞的作品。一切事物都有其自己合适的位置：南方人爱情的写照适宜于在《石客》中，俄罗斯生活的写照适宜于在《奥涅金》中，彼得大帝适宜于在《青铜骑士》中。因此在《幼年》或《少年》中，也只有那种年龄的人所特有的那些因素才是合适的，——而爱国主义、英勇精神和战争生活将在《战争故事集》[2]中占有自己的位置，可怕的道德悲剧将在《台球记数人的札记》[2]中占有自己的位置，而对妇女的描写则将在《两个骠骑兵》中占有自己的位置……”[3]

当然，要求忠于自己的时代，对全体苏联作家来说都是责无旁贷的，但是在对作家提出这个要求时，应当严格地个别对待，要估计到他们每一个人的才能和经验的特殊性。例如，决不能用适合于尼古拉耶娃的尺度去衡量潘诺娃。但是，恰恰对潘诺娃这位才能鲜明突出的女作家，大家却经常地任情使用某种抽象的尺度。她所喜爱的主人公们是个人遭遇艰苦而同时又高度意识到自己的社会责任的人。自然，在我国个人生活完美的人是比较多的。但是，谁在这方面没有过困难？谁不需要去克服困难？不然就是由于不能克服困难而听任它们残留下来。而且谁不应该把自己的事情弄得不比别人差、或许甚至胜过别人呢？

潘诺娃绝对没有美化不幸和孤独，像人们有时硬加在她头上的那样。潘诺娃有另一个目的，我以为，这个目的就是指出：我国人们即使遭遇着挫折，他们的生活仍然是美好的。要评判潘诺娃，必须从她

---

[1] 乔治·桑的小说《印地安那》中的人物。

[2] 列夫·托尔斯泰的作品。

[3] 《车尔尼雪夫斯基全集》，莫斯科，1947年，第3卷，第429—430页。——原注。

本人的美学（狭义地说，每一位真正的作家都有自己的美学）和从她本人的诗学出发。

我们自己使自己贫乏化，我们没有经常地遵照俄国古典批评的优良的遗训。

目前我国文学正经历着创作力量的新高涨。党坚决反对个人迷信及其有害后果，在很大程度上促进了这一点。大家都知道，个人迷信对许多作家的活动产生了不良的影响；削弱文学的研究热情的无冲突论的传播，以及不少作家有过的消极的图解方法的倾向，都是与个人迷信有关的。但是，正如前面已经提到过的特瓦尔朵夫斯基的《论形式与内容上的怠惰态度》一文所表明的那样，就是在个人迷信占统治地位的时期内，也曾响起了反对降低文学在我们社会中的作用的呼声。

党在第二十次代表大会以前所采取的措施，尤其是第二十次代表大会的决议，消灭了妨害群众和每一个人表现主动性的障碍。在这时，文学的社会积极性急剧地提高了，诚然，在初期也引起了一系列不健康的现象，例如，批判个人迷信后果却变成否定我们现实中的积极因素。这种例子是大家所熟悉的。屈从于这种情緒的作家首先是犯了政治上的过失，因为他们似乎对我国制度的力量丧失信心。这使得他们夸大局部现象，也就是意味着使他们丧失才华的力量和真正的艺术独创性。

真正的革新家是这样的一些作家，他们并不忽视在某种程度上是个人迷信后果的我们现实中那些消极因素，但他们也受到从社会主义向共产主义过渡时期所特有的、我国人民的强大热情的鼓舞。在最近的优秀作品中，可以看到心理分析的增加和深刻化，特写和政论的接近艺术性。早在长篇小说《母亲》里，高尔基就曾写道，“人的价值就是他的事业”。这种评价人的个性的标准在我们今天具有特别现实的意义。全体苏联人所从事的事业是共产主义社会的建设。为了有成效地参加这个最崇高的事业，要求每一个苏联人具有高度思想性和宽广的眼界、战士的热情和深邃的专门知识，并能意识到所经历的时代的伟大。这一切也就说明了我国文学中的政论热情的增长、立脚点的扩大和心理分析方法的深刻化。

毫无疑问，奥维奇金是五十年代我国文学生活的具有代表性的人物之一。他的创作是我们文学所面临的新要求的活生生的反应。我以为德国批评家约翰尼斯·谢林纳格尔在《必须循着新的足迹前进》一文中（德意志民主共和国《图书杂志》，1957 年第 10 期）对奥维奇金的创作面貌的评述是中肯的。在这篇文章里我们读到："如果说奥维奇金也自由地描写自己的人物性格，那么这并不是意味着他力求写短篇小说，因为他作品中描述的人物性格，仅仅是他为了理解某个问题的心理方面所必需的。但是，他决不把这个方面作为自己创作的中心。对他来说，重要的首先是主要是问题本身。心理对他之所以重要，只是因为它是他所研究的问题本身的一个重要的部分。

"这样的限制应该是有理由的，因为我们期望现实主义文学永远要谈到人本身。奥维奇金的特写没有离开这个原则，但他的目的是要在解决人所面临的问题（作者希望直接帮助解决的问题）的过程中去表现人。奥维奇金力求感觉到社会的结构和职能方面的经常变化。"

奥维奇金创作中的主要问题，是与战后时期地方机关（在集体农庄和农村地区）的组织工作的不完善的因素有关的。作品的标题本身如《艰难的春天》、《区里的日常生活》等等，就强调地指出了这一点。奥维奇金的注意力主要放在担任领导职位的人们身上，他正是把他们描写为称职或不称职的人。这就是为什么他的作品带有明显的政论性质，一般说来，这些作品并没有克服特写体裁的界限；作者的意见、作者的议论在这些作品中具有决定性的意义。可以把奥维奇金叫做作家兼政论家。他对读者起影响的主要力量，是凭借鲜明的艺术描写的社会热情。

奥维奇金在短期内所获得的声誉，证明了他的创作方向的生命力。近年来，也许没有一位作家像奥维奇金那样对文学过程发生那样直接的影响。特别是田德里亚柯夫和特罗耶波尔斯基应当多多地感谢他。

与奥维奇金不同，田德里亚柯夫在提出类似问题时，完全不采用政论式的插笔。他已经表明自己是一个完全具有独创性的作家。他的领域是心理分析。这是由于田德里亚柯夫把集体农庄的农村生活中的

不良因素看作尚未克服的小私有者世界的方面，把它们理解得非常广泛。李雅希金一家人（《不称心的女婿》这一作品中的人物）完全不接受我们制度的一切规章和道德，他们只是不得已装成苏联人。集体农庄主席楚普罗夫（《伊凡·楚普罗夫的堕落》中的人物）认为自己是一个苏联人，并且实际上在许多方面是一个苏联人，但是在他的心灵深处却仍然存在着私有主、小掌柜的心理的残余，他真诚地希望自己的集体农庄得到好处，竟走上反对国家的道路，利用贿买和投机的手段，从而对集体农庄建设带来了很大的危害。党的区委书记柯美列夫和曼苏罗夫（《死结》中的人物）似乎比楚普罗夫较少地感染过去的残余。但他们的全部不幸是在于缺乏个人的主动性和独立的立场。他们俯首听从任何的指令，从而压制了集体农民群众的主动性，对集体农庄和国家造成了物质损失。柯美列夫和曼苏罗夫之所以这样做的原因是他们害怕失去所担任的职位。归根结蒂，这是利己主义和个人主义，把个人的私利放在社会的利益之上，也就是从过去遗传下来的人的品质。

奥维奇金和田德里亚柯夫之所以吸引我们的注意是由于他们勇于探求、由于他们的作品具有认真地深入今日的机关工作的特征。这两个作家——正如我们看到的那样，每人都按自己的方式——在评判他们的人物时，既根据他们的思想信念、一般的心理构造，也根据求实的品质以及他们在何等程度上以自己的实际活动能力和实际活动本身来回答我们现代生活的课题。

因而，奥维奇金和田德里亚柯夫两人是独创的艺术个性，在他们身上可以容易地摸索到我们今天苏联作家的艺术个性的典型特征。应当说，这些特征在他们那里不是一下子形成的。特别是田德里亚柯夫在从《森林中》那样的作品走到像《伊凡·楚普罗夫的堕落》、《不称心的女婿》和《死结》那样的作品的路途上，显然必须克服不少的困难。有趣的是，《森林中》这篇特写受到了奥维奇金的严厉批评。田德里亚柯夫用经历过的战争来解释一个集体农庄的落后，而把克服这种落后的全盘功劳硬加在一个人——回到集体农庄的前线战士身上。奥维奇金认为这是田德里亚柯夫受无冲突论的影响。

这是可以证实苏联作家的艺术个性是在他积极参加我国人民多方

面活动的过程中形成的一个例子。这就是说，作家只有当他力求把自己的创作同苏联社会生活融合在一起时才能认识到自己，才能实现自己的才能，才能成为真正的艺术个性，而如果他中断了同时代的联系，那么他就必定会丧失艺术个性的特点。这样的例子也是我们都知道的。

奥维奇金和田德里亚柯夫的优秀作品虽然有着无可怀疑的意义，但我们不能说，在这些作品中已经以十分充分的思想性和十分高度的艺术水平反映了从社会主义开始向共产主义过渡的时期的哪怕是某些本质的特征。这决不能单用这位或那位作家的才能性质来解释。当然，他们的潜力还远没有充分发挥。我认为在他们的创作方针中有某种使他们的作品狭窄化和过于世俗化的东西。不容争辩，他们所缺乏的就是积极的、创造性的对理想的态度。在他们的作品里，积极的因素是作为某种不言而喻的东西而存在，而不是他们亲自找到和发现的。因此，在这两个作家的正面人物形象中还有不少公式主义。由于这个缘故，在他们的作品中我们生活的诗化成分发挥得很不够，一般说来令人感到深入现实的诗的洞察力受到某种限制。奥维奇金的特写过于拘束在一定的时刻和一定的情况上，它们对于我们时代气息的广度和深度都表现得不够。田德里亚柯夫虽然也写短篇和中篇小说，但毕竟不如认为他是一个特写作家，因为在他的作品里在局部情况的描写背后很少流露出我们生活的主要倾向，就在有这些倾向的地方，也使人产生一种印象，觉得这种倾向不是由他首先发现的。

近几年来文学生活的一般过程，也表现在像长篇小说那样重要的体裁中。在目前，当我们正踏上向共产主义迈进的道路上的时候，苏联的长篇小说正倾向于综合地描写我们的整个社会，而克服了过去在体裁上分为描写生产的小说和描写集体农庄的小说的现象。不言而喻，这就向作为艺术个性的作家－小说家提出了新的要求。他必须具有关于现实和我们时代人们的精神特性的包罗万象的知识和理解，以及与之相适应的艺术再现的能力。

在这方面，尼古拉耶娃的长篇小说，特别是她最近的《前进中的战斗》这部小说很令人感到兴趣。这部小说在我们批评界引起了热烈的争论。谁也不否认它的巨大的社会意义，但是，这部小说的所

有评论者都指出它艺术上不够完善，结构上松弛，认为这是由于它仿佛过多地充满了具有思想性的问题。一般地说我同意我们的报刊对这部小说的评价，但我想提出另外一些预先决定它的社会性的激情和艺术水平之间产生某种脱节的原因。在文学史上还没有思想性使艺术性遭受损害的情况。尼古拉耶娃的这部小说在这方面也不例外。据我看来，全部问题在于，尼古拉耶娃把她的主要人物作为大企业、工地或农业地区的领导人来研究，却很少了解作为人的他们。她这位作家的兴趣主要集中于领导人物作为领导人的心理；她把他的私人生活描写成某种实用的、附加的东西。因此，她的主人公就缺乏人的确实性和完整性。正因为他们首先是作为领导人而出现的，所以就造成了她的小说中具有思想性的问题过多的印象。但这只是仿佛如此而已。实际上，她的小说的缺点是在于，在其中具有思想性的问题的提出常常不能与表现完整的、确实的人的性格的意图相协调。由此便造成它们的艺术结构的松弛、心理分析方面的公式主义因素、作者的语言和人物的语言没有充分的个性、以及整个说来缺乏深邃的诗意。

其他一些苏联作家也企图创作关于我们生活日子的综合性小说。例如，格拉宁的《婚后》这部长篇小说，也把过去各自为政的描写生产的小说和描写集体农庄的小说的职能结合在一起。格拉宁按自己的方式提出了任务，又用自己的方法来实现这个任务。像尼古拉耶娃的小说《前进中的战斗》一样，格拉宁的小说《婚后》也是描写心理的。但是，这两部小说是用两种不同的方法来揭示我们所经历的这个阶段苏联人的心理的。在格拉宁的小说中揭示出这样一个人的心理，他在执行我们社会托付给他的工作时认识了自己，逐渐意识到支配他的生活的促进因素，克服自己精神成长过程中的困难，这些困难部分地是与个人迷信的统治的后果有关的，——顺便说说，后面这种因素在尼古拉耶娃的小说里也是存在着的。

尼古拉耶娃的出发点是领导人的心理，反之，格拉宁却是从私人生活方面来看人的心理。尼古拉耶娃从生产走向日常生活；格拉宁则从日常生活走向生产。看来，这两种途径都同样是合理的，决不能对其中之一有所偏爱。这里，全部问题在于作家的个人才能和生活经验的特性。

格拉宁在他这部近作中显示出他爱好从心理上研究人物性格，并善于提出复杂的心理问题，但是暂时还不能说，他已经完全确定最适合于他的才能和所积累起来的艺术潜力的道路。虽然我们在评价一个人的时候，是根据他所完成的工作，但决不能把他完全归结为这个工作。在苏联人身上充满了他的精神成长的无限可能性。然而格拉宁在自己的主人公身上没有揭示出这些可能性，他的主人公在精神方面是十分贫乏的，他没有把我们时代的最重要的因素吸收到自己身上和自己的精神生活中。作者似乎并不彻底信任自己的主人公。因此他采取了辩护和解释的方针。而这就加重了叙述的分量，破坏了情节的有机联系和结构的严整。格拉宁虽然非常同情他的主人公，但我认为，他多半用理智去理解自己的主人公，而较少用感情去感受他，这也就产生了主要人物形象和整个小说中的纯理性的因素。

* * *

现在可以来作总结了。

我们的美学理论思想的主要任务是在于：第一，促使我们深入地了解我们艺术的思想本性和艺术本性；第二，促进我们的艺术去很好地完成它的使命。无怪乎在我国许多人谈到我们作家的技巧水平的提高。文学作品对人们的理智和感情的影响在许多方面取决于它的艺术质量。苏联舆论界和文学批评界指望我们作家更深入地掌握古典的传统，这特别在艺术技巧方面。近年来出版了许多论述从杰尔查文到马雅可夫斯基等古典作家的技巧的著作。应当理解它们，——例如它们所提出的那些问题对现代文学过程有多么重要。

但是，什么是作家的技巧呢？

如果不详细论述，那么可以说：这就是独创地和尽美尽善地完成独创地提出来的任务。只有从好材料中才能制造出好东西。作家在自己的事业中也应当是一个思想家，因为只有作为一个思想家，他才能取得自己作品的材料。但他正是作为一个作家而思想的，因此还在工作的预备阶段上就显示出他的技巧的高低，也就是处理特殊材料的本领的高低。因此，谁能在自己的领域内很好地思想，谁就能很好地工作，也就是实现所思索过的东西。

作家身上的主要的东西是他的创造力，但不是潜存的创造力，而

是活动的起作用的创造力。它是不可重复的、独特的，因为如果可以重复，就谈不上创造了。掌握卓越的大师们的这些或那些手法，并不能获得独创性。但是，作家最不应当去考虑，怎样使自己不像任何人。这只会使他制造表面的风格，黑格尔就早说过，真正的风格就是不具有任何风格。俄国古典批评家也不止一次地这样说过。作家必须关心怎样更好地为自己的时代服务。因此，他就应该了解自己的时代，还要达到现代艺术的水平。在过去，作家照例是经常详尽地在他们当时的文学生活问题上发表意见的。高尔基就经常写这些题材的文章。而现代苏联作家，我们却极少看到他们的文学题材的论文。对这种情况不能不表示遗憾。

从上述的一切可以得出这样的结论：苏联文学的特征在于它的思想基础是同现实主义的主要属性——追求艺术真实的意图融合无间的。作为通过典型表现出来的艺术个性，苏联作家的风貌，是以他的全部精神力量的和谐结合为特征的。他的才能和世界观的作用，包括社会政治观点在内，都是专注于同一目的的。同时，他的才能，作为一种特殊的创造性的力量，是以人类的全部艺术成就为依据的，按类型来说，他的才能接近于十九世纪现实主义作家，特别是俄国现实主义作家的才能。而且他具有最进步的、彻底革命的、唯一科学的世界观。

在思想方面，优秀的作家总是力求与时代并肩前进，因为他们以自己创作上的努力，参与为历史的永恒运动开辟道路。这就是说，真正的作家的世界观是积极的和创造性的。较之对别国的任何作家，这个要求是更适宜于对苏联作家提出的，因为苏联作家的才能只有同思想信念和谐地结合起来才能表现出自己的力量。由此可见，苏联作家是具有世界文学史上从未有过的崇高理想的作家。但是，这些理想却只有当它们渗入作家的整个艺术体系的时候，才能实现自己的认识的、美感教育的任务。否则，这只不过是重复已经有过的、过去就知道的东西罢了。

作家只有在掌握了我们经常在发展着的世界观方面的思想财富、并深入我们现实的深处、独立地了解它们之后，才能发现并描写出我们的生活中的新事物。他这样地认识和描写生活，同时也就揭示出他

自己的实质。因而，对他来说，在生活的革命改造过程中真实地反映生活，也就是表现本人精神上的兴趣和探求。

在现代苏联文学中最经常遇见这样的一些缺点：例如图解方式、过分致力于细节、没有充分发展对理想的创造性态度，最后，作为上面这一切的后果的没有深刻地诗化我们的生活。在克服这些缺点时，古典传统的作用也应当得到发挥。实际上，过去的伟大作家之所以为我们所珍爱，正因为他们是精通人的心灵、在同自己人民和全人类的理想的相互关系中的一般的人的专家。对待传统采取另外的态度，就未必会导致良好的结果。

竭力把大胆分析和宣传伟大的人道主义理想结合起来的俄国作家的风貌，是特别同我们、同我们苏联文学亲近的。苏联作家有责任去继承过去俄国优秀作家所履行的义务。我们可以想象，苏联作家的创作是在现实的革命改造中反映现实，并且表现他本人的精神探求，宣扬伟大的社会主义理想。

（沈　莲　杨　宇译）

社会主义现实主义和现代外国文学

伊瓦宪科

现代外国文学发展道路问题是一个极其复杂的问题，有待于从理论上广泛地理解。在一个报告内讨论这样的问题就是稍为彻底地研究也是不可能的。毫无疑问，文艺科学中这个极其迫切的问题将要在苏联的外国文学研究者和我们的国外友人共同努力下得到解决。

正像社会现象的任何领域一样，文学也服从于它所固有的发展规律。但是，现代外国文学呈现出五花八门的景象，有着各种自相矛盾的倾向和经常变化不定的现象，我们提出现代文学的发展规律问题，不是认识错误吗？当然不是。每个没有成见的人都很清楚，世界文学是围绕着不同的重心而向两极分化的。一个极端是公开的颓废派，是帝国主义反动派的文学，另一极端是社会主义现实主义的文学。

自然，这里并不是说当代的批判现实主义是一种“尚未发育完全的”艺术。现代历史的客观因素，不仅对社会主义现实主义艺术发生影响，而且使尚未越出批判现实主义藩篱的文学家也获得成长和发展的可能。

社会主义现实主义，从长篇小说《母亲》以来半个世纪的历史中它所制定的原则无疑是最最正确的方向标，离开它而要研究清楚现代外国文学发展的情况和前途的任何企图都是不可想象的。

是什么东西允许我们在今天谈论全世界范围的社会主义现实主义的原则呢？

有一系列客观方面和主观方面的因素。在战后时期内形成的世界

局势是有利于社会主义阵营的。事实证明，社会主义经济制度在与资本主义经济制度竞赛中获得了日益增长的成就。大约在最近十五年内，世界各国千百万劳动者挺身出来，积极地参加政治生活。在第二次世界大战期内和战后时期的严酷的斗争经验里，锻炼并巩固了许多共产主义的和工人的政党。“目前欧亚两洲社会主义国家将近十亿的人民，即占全人类三分之一以上的人民，团结在社会主义和共产主义的胜利旗帜下。”[1] 苏共第二十一次代表大会制定了共产主义大规模建设的计划，它的世界性历史意义就在于：由于它的工作的结果，反帝国主义的阵营的力量获得了巩固。这个阵营认识到十分明显和现实的历史前途——保卫和平，为社会主义而斗争。

对比一下各国进步作家的创作经验就可以相信，世界的文学实践总的给人一种概念，这就是在形成中的新方法的概念，社会主义现实主义文学在思想上和艺术上长大成熟的概念。有才华的作家们因为遵循着生活逻辑和创作内在发展逻辑，已经转向并且正在转向社会主义现实主义方法的立场，这有其特别重要的意义。

不可能用纯粹抽象的计算方法把现代文学运动机械地区分为许多流派，并各个贴上相应的标签。集中力量来分析并总结现代文学的创作经验，我们就能够真正地解决当代外国文学一般地发展的道路问题，特别是社会主义现实主义文学发展道路问题。

与研究外国文学的艺术经验有关的几个问题，也是这个报告的主要对象。

* * *

现代进步文学积累了艺术地反映世界的巨大经验；它以丰富的创作实践证明了自己的生命力；它的实践清楚地说明社会主义现实主义的本性中包含有真正无限的潜力。

世界文学史上不乏各种文学流派残酷斗争的例子。这只消回忆一下前世纪初几十年间法国的浪漫主义和古典主义之间的战斗和本世纪

---

[1] 赫鲁晓夫：《关于 1959 - 1965 年苏联发展国民经济的控制数字》，见《苏联共产党第二十一次代表大会主要文件》，人民出版社，1959 年，第 157 页。

初美国的“暴露者”运动[1]就够了。……但是，社会主义现实主义道路上的一切困难却是无可比拟的。任何一种艺术方法都无须这样奋勇努力去捍卫自己生存的权利。围绕着社会主义现实主义的斗争的狂热是罕有的，这是因为在各种美学问题后面和各种美学范畴本身当中都表现出当代社会和政治的根本利益。

我们的敌人硬说社会主义现实主义只不过是某种世界观的行动纲领，不属于美学领域。这就是资产阶级批评界的见解的要点；这类“论据”颇有弦外之音，例如说社会主义现实主义是党的指示的总和，甚至它的产生也似乎出于行政干涉云云。

资产阶级批评界的言论的特点是什么呢？他们企图在作家面前破坏作为一种艺术方法的新的文学方法的威信。发展的革命性这一标准被抛到美学范围以外。但是，历史具体地、真实地从现实的革命发展中描写现实这种要求，不仅表明世界观的特定方向，认识生活的方法，而且表明艺术地反映现实的特定的方法。社会主义现实主义方法具有丰富的美学内容，这使得它足以区别于和它格格不入的一切流派，有充分权利成为现代艺术文化最进步、在前景上又是包罗万象的形式。

修正主义者，尤其是列斐伏尔武断说，进步文学仿佛是超出并离开社会主义现实主义理论而发展的，其实，进步文学的艺术经验本身也遭到他的怀疑。列斐伏尔想解除进步作家们的武装，在他们的心目中破坏现实主义方法的威信。

可以毫无疑问地断言，在对艺术新方法的原理的凶狠攻击上，南斯拉夫、波兰和中国等国家的修正主义者同帝国主义反动派的公开拥护者，例如美国实用主义的代表人物，是毫无二致的。

现代修正主义集中火力进攻的主要点是党性原则，即社会主义现实主义方法的各种原理的基础。这里昭然若揭地暴露出修正主义与资产阶级的反动批评界是一丘之貉。我们的敌人百般诋毁社会主义艺术的党性，宣称这是对艺术家极其有害的精神奴役的方式，同时还以抽象艺术做为例子，露骨地鼓吹他们的“自由创作”的观点。

---

[1] 指一些资产阶级作家的文学流派，标榜自然主义地揭露现实，否定一切。

卢卡契以纯理论的烟幕为掩护，在他的著作中对党性原则进行修正主义的攻击。卢卡契忽视党性的社会基础，因而剥夺了党性的社会内容，引出空洞而毫无意义的抽象概念。

在卢卡契看来，艺术创作的社会实质是历史地变化不定的形式，而美学的形式则是超社会、超阶级的。根据他的看法，可以允许这样的论点：在资产阶级制度崩溃时期，在无产阶级与资产阶级之间的某个中立地带，如他所说的，——在“伊壁鸠鲁哲学的媒介物中”（伊壁鸠鲁的各种境界之间的空隙地带）文学艺术上的颓废是可以被艺术家克服的。显而易见，在“伊壁鸠鲁哲学的媒介物中”——在思想体系的“真空地带”中——党性原则是失去一切力量和意义的。同时，卢卡契之所以忽视站在工人阶级立场和共产党立场上的新文学和新艺术（他对于德国文学、苏联文学、匈牙利文学的评价）也是合乎内在规律的。卢卡契表面上虽不否定社会主义现实主义，可是他却把社会主义现实主义变成一种对谁也没有什么关系的美学概念了。

我们苏联批评界的当前任务，就是帮助我们的外国友人彻底揭穿修正主义攻击党性原则——社会主义现实主义方法的基础——的一切阴谋诡计。

现代修正主义和公开的、并不用左倾词句来掩饰的反动资产阶级批评界进攻的第二个重要目标是社会主义现实主义艺术所积累的艺术经验，它的创作实践，它所创造的艺术珍品，它的艺术上的革新。在这个领域里，敌意的阴谋诡计是花样百出的，因为它们以探索艺术特性为幌子，所以有时具有极其危险的性质。

在美国进行活动的麦克斯·里捷尔教授反对进步文学真是不遗余力，从他的一些言论可以看出，他对于现实主义，不仅持有“正面的”、绝对加以否定的看法，而且还企图“从内部”来动摇它；把社会主义现实主义方法的意义仅仅局限于长篇小说这一种体裁范围以内。

里捷尔很想给现实主义硬加上以下的美学观念：现实主义的领域是长篇小说，是叙事诗的叙述手法的总和，是现实外貌的纪录，但是现实主义无力把握人的心境和主观的隐秘感觉。社会主义现实主义方法作为艺术地认识“人的心灵”的方法，是过于粗糙、过于原始的

工具。这种观念其实来自里捷尔本人的弗洛依德主义[1]的立场，他相信，艺术活动只是下意识力量的自发的游戏。

匈牙利的反革命分子特别挖空心思，要缩小社会主义现实主义的社会基础，把它说成是仅仅面向无产阶级、仅仅为无产阶级“服务”的一种艺术。但是要知道这是歪曲事物真相，使作家离开现代文学的康庄大道。这些反革命分子为了蛊惑别人，利用“批判现实主义”的概念这个文学史上的术语为掩护，在政治上对人民民主制度进行敌意的袭击——他们指望“农民作家”采取绝对的“批判态度”，纯粹否定地描写社会主义的现实。对社会主义现实主义的肯定的因素组织进攻，就是这种袭击的思想实质。为农民服务的特殊的（批判的）现实主义的口号意味着竭力加强和捍卫农村中小私有者的自发势力，使它与社会主义思想和社会主义实践的影响隔离开来——这就是这一观念的主要政治实质所在。

社会主义现实主义最引人注目的特点在于它具有极其广泛的社会基础、全民基础，在于它为人民、为千百万劳动者服务，这一事实恐怕是无需特别论证的了。

十分明显，缩小和限制社会主义现实主义的宏大社会规模的企图，会直接歪曲、低估现实主义的艺术描写能力的范围。

最近两三年来，常常有人曲解现实主义，说这种艺术地认识生活的形式只具有某种局部的作用和相当贫乏的一些描写手段。

社会主义现实主义现在不得不接受一场一般地反对现实主义原则的挑战，不得不起而应战并将其击溃。我们说，这是自然而然的，因为事物的进程规定社会主义现实主义是世界艺术文化的开路先锋。

* * *

围绕着理论原则而展开的斗争对于现代文学的艺术经验当然有其最直接的关系。大家知道，文学理论诸原则是在创作实践的基础上产生的，由于有创作实践，才会有它的总结。

文学实践的理论认识的落后于文学实践的发展，现在是十分明显

---

[1] 现代资产阶级心理学中一种反科学的学说，以创始人齐·弗洛依德而得名。它企图以生物本能和趋向来说明人类社会生活。

的了。因此，研究和总结艺术经验就成为我国批评界和文艺学当前最重要的任务。但是这个报告不可能全面地论述有关艺术经验的大量问题和现象。这里只能指出这个问题的几个重要方面。

我是有意识地这样做的。分析文艺学的实践就可以知道：它经常犯的重要缺点是企图每次都要提出“所有的”问题，而这些问题只是在研究现代文学之后才是可以想象的。我们在检查工作时往往发现，这些问题与其说是提出或真正获得解决，不如说是仅仅提名而已。最近十五至二十年来进步的外国文学发生过这样重大的变化，因此，这些著作的笼统的、提名式的性质已经开始令人感到是社会主义现实主义今后发展道路上的严重障碍了。

在第二次全苏作家代表大会上，阿拉贡提到他在二十年前，曾不得不跟某些人争论，他们认为，在法国这个资本主义国家内，是不可能有真正的社会主义现实主义的。阿拉贡证明说：新型的现实主义不只是在胜利了的社会主义条件下才会存在，它是同艺术家的立场、他接受革命的工人阶级思想的决心、他的善于看到社会主义的前途等有关的。阿拉贡向大会强调指出说：“近年来你们的批评家一再指出这个论点是正确的。因此你们又在我们的斗争中给予了我们以很大的帮助。”

阿拉贡的发言说明我们工作的真正的国际意义，同时，这些话也提醒我们，如果我们希望实际上能够促使外国文学发展，那么现在已经不应再限于提出和捍卫社会主义现实主义理论的一般原则。当然，我们必须以我们的各种理论原则来对抗我们敌人的理论，但同时要以不断发展的社会主义现实主义创作实践、它（指实践）的不断获得的美学认识来对抗敌人的文学实践。光是重复若干即使是完全正确的社会主义艺术的理论原则，无论对于我们的理论还是实践，现在都是无补于事的。我们必须对进步的艺术与文学所积累的艺术珍品进行深入研究和宣传，只有在这个基础上，才能给现实主义的敌人以决定性的一击。

我们有时候凭借数量少得可怜的文学理论术语、清一色的评价和定义为武器来对待丰富多彩的文学现象，因而我们在无意中事与愿违地使艺术经验贫乏化，使得它千篇一律。这又一次说明理论落后于社

会主义艺术的创作实践。为了适应丰富多彩的新的艺术珍品，最理想的应当有一套系统性的、内容丰富又能运用自如的分析与评价手法，它们能够攫住并表达社会主义现实主义文学艺术的艺术形式的全部复杂性和革新精神、社会主义现实主义较之其他一切流派的优越性。

什么事实可以最明显地证明社会主义现实主义文学目前正在世界各国得到确立呢？国外的马克思主义批评家公正地强调指出社会主义现实主义日益成为民族自觉心的形式（而这是一个长时期的过程），这应该看作进步文学最有意义的一种收获。现在各国进步作家是全民舆论的代言人，而人民群众也在这些作家的作品中找到自己愿望的反映——在作家、他的创作同人民之间的这种崭新的关系是先进的艺术经验的思想基础与美学基础。

彼埃尔·岱克斯把他在一九五五年至一九五七年发表在《法兰西文学报》上的许多论文叫“民族自觉心编年史”，这是有所指的。岱克斯在论文里以各种方式来讨论“民族自觉心”问题，讨论文学在民族自觉心形成过程中的作用。作家在民族的精神生活中的任务——这就是岱克斯用来分析现代法国文学各种现象时的十分符合实际的标准。每一部真正的作品都是民族自觉心的表现，同时也是影响人民、影响他们的公民感情的手段。

捷克文学家杨·德尔达认为捷克作家的主要问题是学会“用人民的眼光去看事物”。

不言而喻，国外马克思主义批评家的一些言论并不是主张退回到特殊形式的民粹运动。社会主义现实主义作家不是消极地追随生活，他力图积极地以共产主义理想影响人民的意识。用为社会主义而斗争的人民的眼光去看事物，这也意味着在艺术中站在党的立场。我们要是没有估计到党性和人民性这两个概念明显地和潜在地趋于接近的过程，那么无论是外国文学目前情况中的，或是外国文学行将发生的最本质的问题，我们都不能理解。社会主义现实主义艺术正是朝着这个方向[1]开辟自己的道路的。现代文学面临着一项万分重要的问题——这就是反映人类从资本主义向社会主义过渡条件下的人民的自觉心。

[1] 指党性和人民性的逐渐接近。——译者。

我愿意反复强调这个问题的十分特殊的重要性，因为它是研究一连串有关艺术经验问题的基本环节。人民群众的历史觉悟正在增长：他们逐渐懂得对本国和全世界的命运所负的责任，他们将成为公众舆论、全民意志中的决定因素。当然，人民自觉性的增长是一个极其复杂而长期的过程，它在各国表现得很不平衡，这只要比较一下意大利与美国等就够了。

显而易见，在目前情况下文学家要发挥多么巨大的作用。一般地说，能否给自己提出这个切合实际的任务——成为民族文化中最重要的因素，是衡量现代现实主义是否取得重大成就的尺度。这一任务的解决将决定外国文学的发展。

这里应当说明，对于进步作家说来，探求接近人民的途径并不意味着力求拘囿于民族局限性的范围，因为这些探求也包括争取和平与社会进步，积极捍卫苏联和整个社会主义阵营的历史经验，捍卫世界进步文学所共同的创作原则。

修正主义者宣传资产阶级民族主义的口号，企图利用落后情绪。《匈牙利社会主义工人党在文化部门的政策原则》的提纲（一九五八年）之所以如此严肃地注意资产阶级民族主义，决不是偶然的。提纲中说，社会主义的进步思想把匈牙利文化同世界上、首先是苏联和人民民主国家的社会主义文化结合在一起。只有在无产阶级国际主义的旗帜下，我们的文化才可能是真正现代的、真正匈牙利的……修正主义分子想把人民民主国家引向虚无缥缈的“第三条发展道路”，他们的所谓理论，与培养人民群众的社会主义觉悟的任务是毫无共同之处的。对于进步的外国文学说来，在民族文化中取得主导地位也就意味着获得全世界的公认。

作为民族自觉心的形式的文学，它的问题不只是社会思想自我觉悟的纲领，它还是现实主义艺术的完整的美学纲领，在这个纲领里，对于进步艺术的命运说来很重要的一个方面就是探求民族特殊性，探求人民喜闻乐见的民族形式。

乔治·亚马多在第二次全苏作家代表大会上说：“民族形式问题是我们的一个根本问题，因为如果不是这样，我们的作品就不是巴西的东西，我们就会陷在荒谬的左倾泥坑中，陷在世界主义的泥坑中

去。”他着重指出，为了使我们的作品——小说或诗歌能够为革命服务，“它们首先就得是巴西的作品，这也就是它们是否能够成为国际性的作品的关键所在。”

颓废派艺术是与各民族的一切健康的民族传统格格不入的。它的特殊标志是以资产阶级民族主义为背景的世界主义。而充满社会主义思想的进步文学则是把自己的根深深扎在人民中间，在一切健康的民族传统的财富中汲取营养的。

各国的全部文学和各个作家创作中的民族特殊性问题给最有意义的研究工作开辟出广大的活动范围。通向民族艺术形式的特殊性的条条道路都是具有重大的意义的。

没有一位真正伟大的现实主义诗人不是在他本人创作的独创性里同时表现出他的民族特殊性的。就连巴勃罗·聂鲁达也不例外。《诗歌总集》当然具有独具一格的创作个性的特征：诗的分节全然不顾古典的有韵诗的规律；韵律自由奔放地反映出诗的思想的变化；形象极其灵活；最后，那么富于聂鲁达的特征的、各种孤立现象的出人意料地融合在一起，闪耀新的诗的意义的光辉；各种空间观念纷然并陈，使他的诗富有内容和充满运动……可是这些个人的诗歌气质的特色只有在渗入真正的人民生活的深处以后，才获得生命力和意义。

聂鲁达的《诗歌总集》具有社会主义新艺术的原则性的特色，这就是，不仅要同人民一道走，而且还要引导人民。聂鲁达给诗歌注入了明了时代规律和“人在大地上的道路”的先进的革命意识的因素。诗中的“我”是为了被压迫民众的利益而专心致志于世界秩序的根本改造的自由解放意识和共产主义意识的体现者。

社会主义诗歌的特点是：它有先进的革命意识的积极参与；它的一个显著的特色是抒情的因素跟革命的因素和党性并存不悖。最可注意的事实是：在现代条件下，尤其是在人民民主国家中，人民自觉心具有日益增多的历史觉悟，它有远大的前程。正像苏联和外国文学的优秀作品所显示的那样，现代进步艺术如果对历史的明天和人民的未来没有明确的目标，那简直是不可想象的。换句话说，不仅仅要善于看出各种生活现象间的联系和纠结，还要看出从一种状态向另一种状态的过渡，从旧到新、从低级到高级的进展状况——亦即现实在革命

地变化的多样化的过程。我们可以设想一下，如果马雅可夫斯基或是阿拉贡的诗、肖洛霍夫或是奥凯西的散文没有对未来的感觉的话……当然，这样一来就没有像读者所感觉到的、并将在世界文学中永垂不朽的那样的马雅可夫斯基和阿拉贡、肖洛霍夫和奥凯西了。马雅可夫斯基写过："我赞美祖国的现在，但三倍地赞美祖国的未来"。对未来的感觉在这里既是作为十分明确的社会的和人民的主题，又是作为作者个人信念的形式而出现的。

有人认为，在现代革命史诗中，抒情诗与叙事诗合而为一，抒情因素与叙事因素结成一个密不可分的整体——这种说法在我国的批评界已成为老生常谈了。实际上，抒情兼叙事的长诗的体裁早为上世纪初叶的浪漫主义诗人所熟悉，在他们的长诗中，我们也可以看到抒情因素与叙事因素的统一。可是我们现在所讨论的问题是这些概念的本质所经受的深刻的历史变化。十九世纪的艺术家们本来已经模糊地感觉到他们当时的艺术中抒情因素的危机。可是他们，例如福楼拜和左拉，认为可以采取不表现作家个性的艺术的方法，在叙述中排除作家个性的方法来与资产阶级的抒情因素的庸俗化作斗争，来与资产阶级的自甘堕落作斗争。从那时起，现代派的文学实践彻底破坏了抒情因素和叙事因素的概念。现在颓废派文艺的鼓吹者却把自己退化的结果冒充为现代艺术的高度成就。

当前现实以新的内容来充实抒情因素与叙事因素的概念。马雅可夫斯基，阿拉贡，艾吕雅，聂鲁达，布朗涅夫斯基[1]，拿瑞姆·希克梅特等型的诗人们都已找到并表达了自己个人对于历史事件和社会题材的态度。因此，现在究竟如何来确定例如抵抗运动时期的阿拉贡的诗歌呢？是政治诗呢？还是公民抒情诗？这些旧时代产生的术语不能表达旧概念所发生的深刻变化的实质。政治在现代是作为有机的、不可分割的因素进入人的私生活，它贯穿于人的生活中。它跟现代人一起进入抒情诗。

革命诗人对范围极其广泛、仿佛"没有诗意"的现象表示了个人的（抒情的）态度，不仅使抒情诗，而且使叙事诗也具有丰富的

[1] 布朗涅夫斯基（1898 年生）著名的波兰诗人。

内容。抒情风格现在在十分丰富的新的生活关系和新的社会联系中寻求体现（特瓦尔朵夫斯基的《山外青山天外天》，阿拉贡的《未完成的小说》，聂鲁达的《诗歌总集》）。今天的社会主义的叙事诗不可能不情绪饱满、斗志昂扬地去强调并肯定革命思想，不可能不鲜明地表示引导自己的人物和读者一起前进的作者的社会立场（奥凯西的自传体历史长篇）。

形成各种新形式的趋势正在增长（在诗歌领域中尤其显著），在这些新形式中，抒情诗与叙事诗之间的一道原则性的鸿沟正在填平。这是艺术上的一种进步，它的思想意义是一目了然的，因为进步文学将真正成为民族（人民）自觉心的形式。这种进步在美学上的意义是：传统的旧形式正在经历一场深刻的内部改造；史诗的壮阔规模与抒情诗的丰富内容正在产生；激动人心的抒情因素渗入叙事诗的叙述，并把它组织起来。

* * *

从世界进步文学面临的伟大历史任务——成为人民自觉心的形式——这一角度来看，传统与革新问题具有无比尖锐的性质，大家一直围绕着这个问题争论不休。这是十分自然的现象，因为这里涉及的是如何从美学上正确地领会艺术经验和现代文学今后发展的道路和形式的问题。

传统与革新问题也许是文学的理论和实践许多问题中最复杂的问题之一。首先必须考虑到世界文学在二十世纪初叶面临的各项具有历史必然性的矛盾。在无产阶级革命时代即将来临的新形势下，资产阶级颓废文学的各种流派十分自然地暴露出它们的缺点，甚至具有丰富历史，以列夫·托尔斯泰、法朗士、萧伯纳、高尔斯华绥、易卜生等光辉的名字为代表的现实主义，也是如此。固然，旧的、批判的现实主义琢磨出来的艺术地掌握世界的手法所具有的价值是不容置疑的。可是这里涉及的问题是崭新的社会形势，是历史进步的性质本身的根本改变，是革命地改造社会、文学和艺术的全部基础的斗争。

社会主义现实主义所经历的半个世纪的历史正好是一个充满各种事变的时期，这些事变规模之庞大和意义之深远，是史无前例的。如果社会主义现实主义的形成过程始终是和谐而循序渐进，没有非常严

重的困难和矛盾，那简直是一个奇迹。作家（老作家和青年作家）面临着的新的现实要求作新的艺术处理。现代文学即二十世纪文学必须加以克服的困难的许多事例，是我们所熟知的：谁都知道，有些作家，在目前，他们的名字能给社会主义现实主义文学增加光辉，而过去，在创作探索中，却曾把自己的命运同一些时髦的流派（未来主义，表现主义，超现实主义）相联系。在第一次世界大战以后几年内开始展开积极创作活动的许多作家，就有这种情况。

争取新的艺术方法和新的表现手段的斗争，远远超出了纯粹美学课题的范围。现代文学的艺术经验中的传统或革新问题是不能简单地、“一般地”看待的。在这里我们时常接触到各种极其不同的态度，这些态度是社会主义现实主义最杰出的代表人物在对待例如诗体问题时所采取的。

阿拉贡的态度。阿拉贡根据从英雄史诗和小故事开始的本民族诗歌发展的经验，肯定地指出，法国的诗歌与现实主义是和谐一致的，法国是伟大的现实主义诗人的国家。当每一个诗人都忽视别人经验、不惜以任何代价追求标新立异的风尚、竭力创造自己个人的形式的时候，阿拉贡却坚决反对这种伪革新——形式方面的个人主义。诗歌表现手段发展的历史表明，根据历代诗人的经验，长期、耐心地锤炼成的诗体，并非仅仅由艺术家、还是由读者共同创造出来的；诗的形式是由诗人锤炼而成，而为人民所认可的。

阿拉贡在第二次全苏作家代表大会发言中说过具有重要的原则性意义的话：

“恢复我们的历史地形成的诗体，对诗歌中的现实主义总是有益的。这种恢复反映了受到个人主义和歪曲文化的威胁的民族感情。要求放弃我们法国诗歌的特征，就等于要求放弃我们的民族主权。”

接着，阿拉贡提出关于诗歌形式的民族特征、深刻的民族特殊性这一意义重大的问题。“我们的音节诗依靠节奏、韵律、句逗创造出来的诗句之间的关系，还有像十四行诗或者各种诗行的交替那样的特殊的诗体——这也就是诗歌的字句和意义之间的关系，同时也就是诗人和读者之间的关系。这种关系有着民族性，就是那给予诗歌以人民的价值和意义的东西。”（重点是我加的——伊瓦宪科）。诗人把自己

归人这样的一类人，他们在了解这一真理以后，不能不对自己过去的创作采取自我批判的态度。

在阿拉贡看来，保尔·艾吕雅的例子对于未来的法国诗人们具有重大意义。现代大诗人之一艾吕雅曾长期迷醉于用古典诗体写作的愿望。到了晚年，他重新使用带有脚韵、音步匀称、节奏齐整的诗体来写作了。

应当补充说明的是，阿拉贡当然不会坚持不能更带有节奏的传统诗体，坚持一成不变的形式，也不会坚持拉辛的诗（法国）或者四音步的短长格（俄罗斯）。他在这里指的是运用现代诗人所改造过的、传统的诗歌的问题。他说，“这种诗歌之不同于十九世纪的诗歌，正如浪漫主义时代的诗歌不同于拉辛的诗歌一样。”例如，他指出韵律的一个重大变化，这就是现代诗歌中的韵律是用听觉、而不是像过去那样用视觉来体会的……阿拉贡认为现代法国诗歌的任务是要善于把革新和传统结合起来。

对于熟悉艾吕雅的诗歌的每一个人说来，阿拉贡的看法说明了许多问题。在艾吕雅晚期的诗作中可以看得出他渴望一贯的处世态度，和明确的认识。这位法国大师采用传统的诗歌形式这件事就其意义说来是超出诗歌技巧（就这个词的狭义来说）的范围的。对于一位在争取共产主义理想的斗争中找到人生意义的诗人说来，探求精致的形式的做法已经是过去的事情了。

对于新的艾吕雅具有纲领意义的是《畅所欲言》一诗。在这向过去告别的真挚的举动中，诗人仿佛已经是从旁来观察这位“在平庸的陈词滥调上糟蹋才华的”“头发斑白的怪人”了……可是这首诗也是一种新诗的宣言，这种新诗终于冲破一切藩篱走上感情饱满、淳朴、明确地认识世界的道路。

艾吕雅的《畅所欲言》可能是现代法国诗歌最重要的创作之一。诗人在读者面前跟自己、跟自己的良心坦率地交谈。而在艾吕雅的其他一些诗作里却一次又一次地回顾过去、回到徘徊于超现实主义诗歌的迷宫的时期。

如果说阿拉贡在谈到艾吕雅的时候，说他在晚年重新采用带有脚韵、音步匀称、节奏齐整的古典诗体来写作，那么这一变化不应该单

从诗歌技巧的角度来估价……因为《畅所欲言》这首诗实质上确立了新的社会主义诗歌民族（人民）自觉心的诗歌的纲领。完全成熟的明确的世界观与传统的诗歌形式，这二者在艾吕雅的诗篇里是两种互不矛盾的现象。关于这一点再没有比他自己在《死亡—爱情—生命》这首诗里叙述得更清楚的了：

……我学会了
指导和衡量自己。❶
时间和空间重新回到我的身边
……
生命得到充实，希望——穿上衣服，
形象在睡梦中飘过，暗夜
怀着信心凝望着晨光，
你双手的光芒拨开了我心中的迷雾……

（俄译者：安托科尔斯基）

客观现实世界上的实事在这位过去曾是超现实派的诗人的心目中究竟有多么重大的意义，这是需要作出正确估计的。田地有人耕耘。工厂灯火通明。种子播下了……海浪在翻腾，森林耸立着……这一切就是生活，跟任何病态的抽象概念毫不相干的千真万确的人的生活。因为，艾吕雅写道："面包和红酒是人人都明白的。"他笔下的情侣也可以这样的谈到自己：

我们心里是明白的
我们是别的恋人的信念的泉源。

（《我们俩》）

在艾吕雅晚年的诗篇中，占上风的是法国诗歌素来具有的民族特色，即与最深刻的诗歌认识的基础有关的诗歌的合理性和世界的实

❶ 旁点是我加的。——伊瓦宪科。

体感。

对艾吕雅说来，回到民族形式的诗体就意味着确信诗歌的人道主义的、社会的使命和诗歌的民主精神。诗人现在是从明显的生活法则出发了：人们生来就是为了相互了解，为了爱也为了相互认识的……

在他的摆脱了主观主义迷雾、形式明朗、接近于普通劳动者心愿的诗歌中，人与人之间是很了解的，因为

歌词里唱着大家经常说的话……

而且，艾吕雅回到传统的诗歌形式是受到“清楚地说……”这一内心的创作要求的启示的。

这是在传统与革新问题上表现得十分明确的一种态度，但是下面还有以另一种方式解决诗体问题的例子。

这就是聂鲁达的态度。还在他创作初期，诗人就明确地倾向于自由诗，倾向于打破诗体的既成形式，倾向于特别复杂的韵律格式。《诗歌总集》的作者聂鲁达经历了从否定现实到肯定现实的过程。

我们看到，他的“诗的目标”已完全改变，对人生的看法有了根本的变化，可是他在早期摸索到的自由诗的原则不仅没有抛弃，反而得到进一步的深入发展。大家知道，《诗歌总集》具有多么宏大的规模，包含有多么丰富多彩的内容。当然，丰富的内容要求有相应的诗歌形式来表现。而这种诗歌形式，聂鲁达是抛弃了古典诗韵学和韵脚才摸索到的。照诗人看来，诗歌的形式不应该是束缚，而是有利于巨大而多样的内容运行自如！

这里应该指出，聂鲁达是在智利和拉丁美洲各国的民族和历史的特殊性中探求自己的诗歌实践的根据的。聂鲁达在第二次全苏作家代表大会上的演说在这方面具有很大的意义，它阐明现实的客观性质与诗人的个性之间存在着的复杂关系。聂鲁达在自己的演说中谈到拉丁美洲的地理环境——广阔的原始森林，沙漠和群山——和拉丁美洲各国的政治局势妨碍着拉丁美洲人民彼此间的来往。聂鲁达说：“也许，一个住在墨西哥，在契阿巴斯的无法通过、聚居着奇禽异鸟的森林旁边，在古代的废墟中间的人，与另外一个人并不相识，那个人跟

他相隔几千里，在智利的四千公尺高的楚吉卡玛特荒山上采铜，但这些铜却不是属于我们人民的。也许，这两个人从来也没有见过面，彼此从未认识……可是，这些人所阅读的同一本书能够打破孤独生活的枷锁，无形地、然而牢固地把他们团结起来……"

聂鲁达这几句话难道不是揭开了产生《诗歌总集》这一体裁的秘密的纱幕么？长诗的情节是在极其广阔的历史背景和地理环境中展开的，这样的历史背景和地理环境意味着聂鲁达的个人爱好吻合于客观要求——给拉丁美洲人民的历史命运描绘出一幅史诗般的概括的图画。各国人民命运的一致——他们往日的奴隶生活与来日的自由——战胜了地理上和政治上的障碍。《诗歌总集》所面对的不仅是智利的劳动者的、而且是墨西哥、玻利维亚、秘鲁、阿根廷等国劳动者的理智和感情。

聂鲁达在代表大会上的发言中谈到惊人美丽的祖国的自然景色，和在骇人听闻的社会形势下的人民生活。他谈到在马拉开波为垄断组织汲出大量石油的石油工人；谈到在中美洲采摘热带水果的人们，他们像生活在地狱里一样；谈到在秘鲁"软弱的印卡人"受着欺骗和劫掠，正在大量死亡；谈到在布宜诺斯艾利斯，"好像在一个酸酵桶里一样，资本主义的一切矛盾都混成一团，成千上万的人在罢工"；谈到智利南部的矿山，这里的坑道是从海底通过去的；谈到生活在黑暗和无权地位中的工人……

聂鲁达说："我们应当对这个至今被忽视的现实确定自己的态度。"聂鲁达首先在自由诗和有韵诗的错综复杂的融合中探索混沌动荡的社会矛盾的表现形式。

虽然聂鲁达的诗歌在向更为简朴和平易的方向发展上，得到了重大的进展，他的诗歌的总的性质依旧是复杂的。可是诗人说："南美洲各国人民对诗的语言具有特别的感受性，我常常在自己的家乡，把自己的诗念给上千的工人听。"据诗人说，这些诗工人听众们领会得很清楚。我们难道没有理由认为，人民对诗的语言所具有的特别的感受性，在自由诗中，特别是在聂鲁达的形象上特别复杂的诗行里不会遇到阻碍吗？

无论如何，摆在我们面前的是对于艺术实践极重要的问题表现得

十分明确的另一种态度。

阿拉贡与聂鲁达那么不同的观点可以说明什么问题呢？首先，传统与革新问题总是不仅依赖全世界的文学实践，而且也要依赖各国文学的民族和历史的特性而得到多种多样的解决。其次，这些观点上的分歧有力地证明现代社会主义诗歌形式的真正的多样性。

环绕诗体问题而展开的争论中究竟谁的意见正确呢——是古典诗的拥护者还是自由诗的拥护者呢？双方的意见都正确，因为艺术表现形式的多样性是诗歌发展的规律。可是这种多样性在社会主义现实主义艺术中并不是漫无限制的。这里有一条界限，越过这个界限就是主观臆造的诗歌的领域，伪革新的领域，某种诗歌上唯我论的小天地。我们在为艺术的多样性进行辩护时，不应忘掉这点。每一位诗人，只要他不是有意识地面向一小撮鉴赏家，不以“自我表现”为目的，那他在充分自由地探求形式时必须考虑到两种因素。首先必须考虑，不论是格律诗还是自由诗都不能使诗的语言形式脱离开与它相结合的逻辑内容。读者必须相信这两者之间的协调，即使在常有的场合，当概念被诗人独创地理解时也是这样。“先锋派”之流的艺术的代表人物却忽视这样的事实，即客观的人类逻辑法则在诗的形象中也是起作用的，而形象本身，尽管它可能十分复杂，却是对现实的感性认识的手段。

其次，对于真正的诗人说来，重要的不是为了艺术形式多样性而追求艺术形式的多样性，艺术形式的多样性是由生活内容的多样性所启示的。它之所以需要也正是为了反映生活内容的多样性。诗人甚至在表现最隐秘的感受时也不能离开人的社会经验，否则就要变成主观的臆想。

在世界诗坛上杂然并陈着各种倾向。其中一种倾向主要是在形式领域里耍一套徒劳无益的把戏。另一种倾向则力图面向现实，力图进入（不是作客）劳动人民所创造着的世界。因此，瑞典诗人阿塞·隆特克维司脱像艾吕雅那样地看到：

工人与农民
像锤子和面包一样真实。

……

工人明白，农民也明白，

好日子不是从天而降——

而是从地底下挖出来，

人们炼铁成钢，磨砺成剑

……

他们像草木和石块一样地无疑。

（俄译者：高尔琳娜与沃隆斯基）

这样向往于人世的、无疑的、肉体可感触到的现代世界的明显事物并不意味着诗歌方面智力的贫乏。进步诗歌正因为摆脱了现代主义没有生命的抽象概念，所以能够把我们同时代人复杂的感觉过程表达在雕塑的立体形象中。

现代派形形色色的“主义”此起彼伏地存在了好几十年，可是它们都一一化为乌有；至多不过遗下几篇个别的成功之作，它们也消除不了整个现代主义的超美学的性质和它一无所成的状况。当然，像韩波[1]或是阿波里耐[2]这样的人物一定会列名诗史，一个以他对世界造型优美的观察，另一个以他在写诗方面极有意义的经验。我们也没有必要把不是采用现实主义创作方法的一切诗人统统逐出艺术的领域。

当然，诗歌并不禁忌采用抽象的诗的思维方法，可是一旦当这种方法变成唯一的诗歌表现方法时，它就不可避免地导致恶劣的主观态度。特殊的、抽象的、不可捉摸的现象变成某种完全脱离客观现实世界、与生物割断任何联系的绝对的范畴。

正像在过去任何时代一样，现代外国诗歌正在寻找创造形象的新途径。艺术认识的逻辑的几个阶段仿佛被区分出来了，而这些阶段能够导向形象（描写的，铺陈的，譬喻的），同时也是揭示形象的手段本身。这里指的是转义语的骤然产生，正因为它的骤然性才能表达出

[1] 韩波（1854－1891），法国诗人，象征主义创始人之一。

[2] 阿波里耐（1880－1918），法国诗人，批评家，颓废派诗歌的代表。

心理状态或是生活形势的错综复杂性。艺术形象新的制约性的确立过程正在进行，而且愈来愈复杂化：不是通过这种形象的“直接的”客观的作用，而是通过诗的思想的联想关系。譬喻本身起了变化：它包含的不是一组事物与另一组事物的相关、类比……富于诗意的联想或是一系列互相结合的、彼此疏远的、突然发生的联想变成“比喻的形象”的内容了。

我们要直率地说：社会主义现实主义诗歌不应当摒弃二十世纪外国诗歌所取得的成就，例如，不应该摒弃联想的形象，但联想的形象应否成为发展我国诗歌的主要途径呢？联想的形象可以应用在被认为正确的地方，受被描写的感觉或情节的客观现实内容所紧紧地制约着的地方。联想的艺术思维也许会进入现代诗歌手法的武库，但这决不是像目前的现代主义者那样，把它作为目标本身，他们的联想的概念与它的真实意义是毫无共通之处，而只作为读者所不了解的、诗人“自我表现”的一种手段……艾克曼[1]在他与歌德的谈话录里有下列一段值得注意的地方：“后来我们重新谈到美学理论家，他们竭力想在抽象的定义中表达诗歌和诗人的实质，而且，他们不能达到任何明确的结果。”歌德说：“何必老是下定义呢，生动地感受现实，并且能够表现它——这就是诗人的工作。”（艾克曼：《歌德谈话录》，一八二五年十月十五日记录。）

可见，问题首先在于生动地感受现实，而社会主义现实主义艺术则为表达这种感受提供无限广阔的可能。我们在传统与革新问题上的出发点是明确的：在现代正是社会主义现实主义给作家保证了艺术形式的多样和广大领域。我们的任务是：离开给诗歌与诗人的实质下抽象定义的做法，转而分析与概括国际的艺术实践。

* * *

现代外国散文作品的艺术经验实际上是漫无边际的现象。这个报告只能把注意力限于具有原则性意义的几个方面。

在现代，长篇小说就其描写能力说来是包罗万象的文学体裁。但是近年以来，正是长篇小说这种包罗万象的可能性在国外竟受到

---

[1] 艾克曼（1792－1854），德国作家，1823－1832年为歌德的私人秘书。

怀疑。

资产阶级的文学家扬言说，传统上形成的长篇小说体裁的特点已经没有用处了：他们说，长篇小说在其奉为典范的形式里不能描写普遍联系的现实景象，不能描写现代人和现代社会的命运状况。依现代派看来，古典形式的长篇小说是无可救药地衰老了。“旧式”小说的主题——社会的、心理的、道德的——无力表现现代人的“玄学的命运”。的确，从生存主义者❶的观点看来，他们的主人公——孤独的、张皇失措的人——在长篇小说里是没有用武之地的，因为他与社会、与自己都是格格不入的。

现代的颓废派声言传统的长篇小说是精华已告枯竭的体裁，他们以各种各样的超现代的长篇小说来代替它。颓废派拒绝把长篇小说看作多方面认识生活的手段；他们认为，情节进展的最主要的调节器——人类行为的社会和道德的标准——已经不再发生作用了。出现了描写极端的绝对抽象观念的“长篇小说”，——因为在全世界荒谬事物所统治的地方，在一切事物彼此格格不入的地方，是可以谈论诸关系的某种体系的；因为所有的人都是不幸和有罪的，所有的人都是无目的的宇宙的牺牲品；因为作为人的“我”已绝望地丧失了自己真正的本质，应该去寻找它，但是知道它不可能找到，知道人是悲惨地、无可挽救地陷于自身的谬误之中，抛开了自己……

现代颓废派的全盘否定的长篇小说就以这样一些范畴而成长起来，它的使命是成为“全面观察世界”的新手段。

目前在法国出现了新的文学的“先锋”。作家亚伦·罗勃-格黎叶自称为“法国新型长篇小说”的创始人。在罗勃-格黎叶的周围麇集着一群文学家。正像“革新家”所该做的那样，他们宣告了传统的长篇小说体裁的死亡。

罗勃-格黎叶说，旧式的长篇小说——“有人物的长篇小说”已经死亡了。他还刚愎自用地武断说：所谓人类的真实，在长篇小说里原来是伪造的钱币，赝制的“文学”。

---

❶ 生存主义，现代资产阶级哲学中反动的主观唯心主义流派，认为“存在”个人精神生活先于本质，先于客观物质世界。

艺术的虚构（和情节）已过时了。无须艺术虚构和旧艺术的最好支柱——主人公——的长篇小说的时代来临了。对于“人”的特别迷信已随同旧的叙事小说形式化为乌有了。

从思想和历史方面说来，“新长篇小说”运动的实质是反动的。它的根源是面临现实的革命潜力以及进步、变化和发展等思想本身而产生的恐怖。所以在罗勃－格黎叶集团的作家们的创作里，能够史诗般广泛描写并能叙述人们的社会遭遇始末的长篇小说是没有位置的。罗勃－格黎叶在参加艾尔沙·特丽奥莱的长篇小说《纪念像》的辩论时，实际上是攻击艺术的党性原则。罗勃－格黎叶同情长篇小说主人公列夫凯，他强调指出，列夫凯不能“使自己的艺术服从于任何政治的或社会的指示”。他下结论说，艺术不能直接服务于一定的事业，即使这是革命的事业也好（《论艾尔沙·特丽奥莱的〈纪念像〉，社会主义现实主义和艺术革新》，《法兰西文学报》，一九五八年五月八日）。

这种立场就是新型长篇小说派的昭然若揭的思想和美学的实质。这是一个模仿者的流派，修正主义的流派，它有时甚至以过左的空谈来掩饰自己对现实主义原理和社会主义理想的进攻。

罗勃－格黎叶建议些什么呢？应该使长篇小说摆脱“虚构和深度”，摆脱任何一种思想上的标准。应该以几何学的多种方法的物体世界的描写来代替人类激情和行动的世界。应该以“物的时间”的概念（如果只有物体发生变化的话）来代替历史进步和社会进步的概念，因为“时间”能“吞没”并且磨灭物体的界线。以物体世界的变化过程代替社会心理的进化。对于这一点批评家别尔纳尔·陀尔敏锐地指出，罗勃－格黎叶在力图把“时间”本身藏到物体深处，使它消失（参阅：《南方杂志》，马赛，一九五五年，第三三四期，第三五六至三六四页）。

罗勃－格黎叶实质上不仅宣告了传统的长篇小说的死亡，而且也宣告了艺术中的人的死亡。罗勃－格黎叶集团的行动纲领很能表明西欧先锋派的实质。

近年以来长篇小说的形式和这种体裁的潜力问题在外国文学界的争论中被提到首要地位。例如，我们可以回忆一下一九五六年底在

《仲塔格》报上展开的争论。激烈论争的问题是：长篇小说——它的基本特征是早在巴尔扎克、司汤达、狄更斯的笔下形成的——在现代条件下是否适用。

引起紧张和狂热地争论的不是对这种或那种体裁的潜力所抱的分歧意见，激烈的争论是围绕着艺术把握现实的方法而如火如荼地展开的；问题涉及了文学革新的实质。

争论是现代文学的实际变化所引起的。而这些变化则是不期然而然，是不可违反的事实，这也就是论战激烈的原因。不言而喻，如果文学艺术对于现实、对于千百万人生活条件本身发生的极深刻的变化冷眼旁观，那真是违反自然的事。

要求新成就和新形式，这是十分正常合理的现象。但是我们必须注意一件明显的事情，在形式方面，除了进步倾向的探求之外，还可以遇到给“革新”这个概念本身以反动解释的无数例子。例如，意大利作家伊塔洛·卡尔维诺武断说：一般地说来散文作品正经历着严重的危机，作为十九世纪艺术理想的“叙事诗”不适合于“节奏疾速的现代生活的神经感觉”，“而长篇小说的结实的、稳固的结构更不适合于”这种生活节奏。伊塔洛·卡尔维诺认为我们时代的叙事诗，当代的节奏，目前表现在小小说的抒情的剖面上，在海明威的特写式的粗犷的短篇小说里……（答年鉴《尤里斯》〔一九五六至一九五七年〕关于现代长篇小说问题）。

这位作家自己先前的作品曾出色地证明长篇小说的生命力，现在却说出诸如此类的话。伊塔洛·卡尔维诺面对意大利现实中鲜明刺目的矛盾而感到张皇失措。他所作出的结论：“我们用陷入等级樊笼的人的眼光来看世界”，在客观上意味着向意大利民主的敌对力量投降。

我们不能和先锋派同流合污，一笔勾销散文和诗歌方面的传统。在文学革新的道路问题上彼此针锋相对的不同认识，使我们与现代派截然区分。现代派认为，文学应该作出新成就，应该把艺术认识的范围扩张到人的社会领域以外，而侵入诸如潜意识的领域之中。

反之，进步作家也深信文学应该作出新贡献，应该扩大艺术认识的范围，但始终要限于人们社会生活领域。

当然，如果断言巴尔扎克型的长篇小说没有经历变化，那是太天真了。我们亲眼看到长篇小说的体裁起过变化，而且正在继续革新。现代的长篇小说是十九世纪现实主义派时代有过的那种体裁，但毕竟不完全就是那种体裁。波兰小说家雅罗斯拉夫·伊瓦希凯维奇正确地说过："长篇小说没有变成衰老无用。它在形式方面发生变化……我看不出这一伟大体裁的衰竭的迹象。我依旧很信任长篇小说。它始终是作家创造世界的手段。"他说，例如《静静的顿河》就证明"古典式的长篇小说的生命力"，这种长篇小说打开了人类感情的广阔天地。（《文学生活》周刊，第十九期，一九五八年，摘自《作家访问记》。）

伊瓦希凯维奇的话中有一处令人注意。这位作家列举布尤德尔、瓦扬、海明威等探求散文的新表现手法的各种事实时，无意中漏出了一句话："很难说什么是现代的标准。"也就是说很难说什么是现代形式的标准。这句话在一定程度上反映出现代散文形式及其今后发展道路问题的极度复杂性。

对于上述的问题如果只着眼于形式方面的这样或那样局部的革新和某些作家的个别"成功之作"，那它几乎是无法解决的。

我们可以遵照怎样的原则性的看法来谈现代艺术的标准呢？在叙事诗体裁的新的潜力的探求里什么是最共同最重要的因素呢？

要正确地回答这个问题就必须弄清楚关于真革新和伪革新的分歧意见，关于传统和先锋派试验在现代文学发展中的作用的分歧意见。

现代艺术（文学和绘画、戏剧和电影）正在探求对现实的新的艺术综合。如果以为对艺术来说，新的综合只是思想性问题或只是形式方面的艺术性问题，那将是错误的。在任何流派的实践里，问题的两方面都是以互相制约的形式而出现的。

大家知道，现代派单单把自己看作革新派，单单认为他们的艺术仿佛真正是现代的。他们说，他们现在不能被人家了解，这就是开路者的命运。他们是新事业的殉难者；他们"打先锋"的人，让自己处于"墨守成规者"的致命的炮火攻击之下，但明天，他们将被公认为胜利者，而"异端者"也将追随他们……

的确，我们所面临的是极重要的问题：应该把什么看作现代的文

学和现代的艺术呢？我们绝对不能承认先锋派是现代艺术文化的代表人物。真正的现代艺术的典范是社会主义现实主义。现实主义中艺术综合的问题应在历史地自觉的、确能包罗万象的形式中寻求解决。正是这种在艺术处理上扩展到整个社会现实的性质可以认作进步的艺术形式的标准。

颓废派断然取消长篇小说的叙事诗的潜力问题。社会主义现实主义竭力使长篇小说具有真正综合性体裁的性质：例如，在社会主义现实主义里的"心理的长篇小说"，其实不可能不是社会长篇小说，又如人民民主国家文学中流行的以生产为题材的长篇小说（所谓"生产小说"或关于建设的小说），也不可能不是心理的长篇小说。

那么，创作现代现实生活的艺术综合的前提是什么呢？

主要的前提有二。第一是党性同人民性相结合。有人可能会问：难道会有没有人民性的党性吗？在完善的社会主义现实主义的典范作品中，这两个概念是结成一个密不可分的整体的。可是我们也有一些公式化的作品，这些作品中的党性原则是从宣言的姿态，从生活物质中抽象出来的形式而存在的。艺术地体现出来的党性是艺术中人民性最大胜利的表现。

党性是具有美学内容的原则。党性是解释世界的包罗万象的原则，也是真正综合地反映世界的条件。

第二个前提是要清楚地意识到社会主义前景。真正的艺术真实的标准必然包括历史前途的感觉。

举例来说，现代批判现实主义的注意力也偶然落到我们的时代真相的某些重要方面。但是，许多远离社会主义现实主义的作家批判地描写的现实，却仍然不知道在它所充满的矛盾中的现实出路。这里可以用莫拉维亚、萨洛扬和雷马克等的长篇小说为证。例如，在莫拉维亚的《巧察尔》里，关于意大利人民在第二次世界大战年代里的情况只有部分的真实，这一点表现在罗赛蒂的不幸的遭遇等描写中（"……战争甚至违反我们的意愿使我们知道坏事情，它以违反自然和残酷的方式强迫我们早熟地体验到它"）。莫拉维亚通过切札拉的嘴说道："……我跟罗赛蒂两个人都曾经为爱情而死过（在大战年代——伊瓦宪科），而爱情不论别人和我们自己都是重要的。"在萨

洛扬的《人的喜剧》里兵士马尔库斯·马柯列依断言战争的原因是，“我必须首先在内心消灭的兽性因素”。在上面两种情况下，依作家的看法，社会灾害的根源是人类个性的未臻完善。

当然，批判现实主义也不是停滞不前的，它在发展，并且能够创作出大量的艺术珍品（托玛斯·曼，玛尔丁·久·加尔），转变到社会主义现实主义（罗曼·罗兰）……

格莱赫姆·格林在《温和的美国人》中无意中说出正确而又很深刻的思想：“一个人或早或迟地……不能不站在谁的一边。只要他想始终作一个人。”这几句话可以表明现代批判现实主义内部所发生的复杂的、层出不穷的变化。

资产阶级辩护者的艺术思想是不能达到综合的，它只能摆出仿佛是包罗万象地反映现实的虚伪外貌。例如加缪、赫胥黎等就曾企图通过描写主人公堕落的、失去常态的意识来表现现代生活的普遍意义。

社会主义现实主义正沿着艺术地综合现代生活的道路顺利前进。

可以作为证明的有阿拉贡的《共产党人》，奥凯西的自传体叙事诗，尼克索的长篇小说。在这些作品里社会是通过各种平面和剖面而表现出来的。但是，他们观察世界的方法何以会惊人地完整呢？这些作家指出，决定社会前进的社会各种基本力量的斗争，牵涉到一连串最深刻的社会矛盾。这个斗争吸引广大群众参加，它的结局决定着一切人们的命运，甚至也决定着主观上与这场斗争毫无关系的最后一个居民的命运。

富于党性的观察生活的方法，能够包括社会主义现实主义大艺术家所创造的现代生活艺术综合的一切因素。这里谈的是怎样的一些综合因素呢？这就是各种生活矛盾的充分揭示；遵循内在逻辑发展的人物性格的行为合于自然；人物性格的全面表现自己的实质；人物形象的富于社会内容；他们的重大的人的意义；足以标明社会发展趋势的主要冲突……

描写方面的历史主义是当代任何优秀的社会主义现实主义作品的特色。艺术家深信社会主义对于全人类的绝对现实性，因为社会主义是明日世界最最现实的前途。各种社会矛盾正在发展和尖锐化，它们的真正出路将是共产主义在全世界取得胜利。这种认识和信念在作品

构思的诞生过程和作品组成部分的加工时，都是伴随着艺术家的。不管艺术家涉及现代生活的哪一方面，他所描写的事物的基础是社会主义前途的现实性和必然性。正因如此，所以社会主义现实主义者能够真正充分地显示各种生活矛盾，也正因此，所以他能够揭示新与旧的斗争的紧张性，真正深刻地认识旧事物，赞扬进步的新事物，指出它的必然胜利。

社会主义现实主义的艺术家具有党性和历史前途的认识；他在探求时代的艺术综合时就是以这些原则为依据的。

我们可以举出许多例子来证明：社会主义现实主义者由于具有社会发展前途的明确认识，能够深刻地从内部揭露否定的东西（这是批判现实主义者也能做到的），但是，作为一个社会主义现实主义者，他同时也从外部来显示否定的东西。这里可举的例子有卡齐梅日·布兰迪斯的优秀的长篇小说《公民们》，乔治·亚马多的《自由的地下室》，谢德拉契克的《阴影中的工厂》和奥特青纳歇克的《公民布利赫》以及其他一些具有社会主义现实主义特色的作品。

如果以为有某种绝对的界线使社会主义现实主义区别于其他流派，那将是错误的。在世界文学的航道上有各种流派在前进着，它们的性质常常是极其复杂的。当然，这里谈的不是反动的、颓废的各流派，它们确实是与社会主义现实主义水火不相容的。

我们还没有经常弄清楚社会主义现实主义原则所影响的实际范围，因为我们所遵循的标准虽然实质上十分正确，而对它的理解却有时是表面而且肤浅的。同时，我们常常使艺术形式多样性的概念贫乏化，也使构成社会主义现实主义财富的民族历史传统多样性的概念贫乏化。

分析现代外国文学的艺术经验就可以证明，社会主义现实主义原则影响的范围，从其广度说来比我们所想象的要巨大得多，而艺术形式的多样性实际上也比迄今为止所想象的要丰富得多。

现实主义在其历史发展的现阶段是以繁多的色调和过渡形式而展开的，这些色调和过渡形式并未形成通行的公式和定义，并以其自相矛盾而令人感到紊乱。

例如意大利现代文学中的现实主义（新现实主义）究竟是什么

呢？关于这一点迄今为止我们还没有明确的看法，正像意大利批评界对它还没有十分明确的态度一样。

现代意大利的现实主义是在第二次世界大战临近结束时产生的。它出现于人民抵抗运动的气氛里，可以说，它表现出意大利人所抱的社会和道德的复兴的希望，这在四十年代后半期的长篇小说里是令人明显地感觉到的。卡尔洛·萨里纳利（《现代人》，一九五八年第一期，一九五七年文学一瞥）谈到战后文学发展的第一阶段时出色地写道："这种现实主义是在反法西斯的道德气候中生长的"。新现实主义代替了远离人民的各流派，这些流派对于二十年来的法西斯统治是富于特征的。

意大利文学在法西斯统治时期遭逢到真正悲惨的命运。法西斯把作家走向现实和走向人民的道路切断了。作家也同样尽量与法西斯主义断绝往来，遁入特别强烈的主观态度，嘲弄人类生活的滑稽可笑，拖着绝对悲观主义情绪，做一些纯粹形式的探求等等。

大作家们并不接受法西斯主义，他们以各种方式表达了他们对法西斯统治下的意大利现实的否定态度，这是反抗法西斯的特殊的表达形式，可是这种反抗本身转化为它的对立面，它使得作家愈来愈离开实际生活和人民。这就是新现实主义兴起以前的文学的悲剧命运。

"新现实主义"这一术语由于特·山季斯、布拉泽季、泽瓦季尼、特·西克摄制的电影在电影艺术方面取得最初的成就以后，在意大利艺术文化中成为常见的现象，在各种文学体裁中流行开来。这是十分自然的现象，因为意大利战后的文学与电影有一些共同的反映现实的原则使彼此互相接近。新现实主义原则在电影中甚至比在文学中表现得更鲜明，更清楚。

由于战争，意大利遭遇到最巨大的民族惨剧。意大利社会陷于十分紊乱的状况之中；它面临贫困、失业和缺乏耕地等可怕的社会问题……现在，把意大利带到毁灭边缘的法西斯主义已被推翻了；人民群众涌进了政治生活……意大利从来也没有像战后最初几年这样因为期望迫近的复兴而兴奋过。民主力量进入社会生活舞台——这是决定意大利战后艺术诞生的最重要的事实。这一事实正好说明新现实主义在文学、电影、绘画中所表现的各种重要特点。人民终于渴望认清祖

国所以遭遇悲惨灾祸的原因了。

文学与电影都迫切渴望着现实性。也许再没有别的词句能够更确切地表明战后时期意大利艺术中发生的转变的实质。文学家的兴趣从文学中的主观主义的种种形式急剧地转向“文献”，转向广阔的社会生活的素描。进步的电影剧本作家转向特别引人注目的民主性的题目，以它来反对以前流行于电影中的社交界通奸的主题。

人民和颠沛无告者日常生活的毫无掩饰的、赤裸裸的残酷真实，似乎从黑暗中抽出全社会最重大问题的人类命运的悲剧性，“揭露社会罪恶的人民所具有的乐观主义和团结精神”（杜甫仁科语）——由于这些方面，新现实主义的艺术得到全世界的好感。

在意大利现实主义的优秀创作里，吸引读者和观众的是所描写的事件的史诗般的单纯朴素和十分自然的浑成。

现在，当意大利现实主义艺术濒于危机的状况时，有必要分析研究它的艺术经验，指出它所包含的优缺点，以资全世界进步文学借鉴。

在意大利现实主义艺术中，情节的问题是独特地解决的。在它的情节中所反映的生活真实完全直接来自日常生活。不需要“人为地”把凌乱的事实联合一起来构成作品的情节，并使它富于戏剧性。我们允许普通的日常生活惨事像现实中原有那样合情合理地出现，——让它们自己为自己说话。但这与自然主义者的实践有什么区别呢？我们不用忙于作出结论。

在这种情况下，大都决定于在现实基础上发展起来的思想观点的体系。在资本主义统治条件下，反动的思想体系妨碍艺术中现实主义的发展。杰克·林赛在他的《三十年代以后》一书中谈的正是这种情况。他指出再现英国社会真实状况的重重困难，因为为了这样做必须令人信服地表明，“我们生活在帝国主义社会中”。英国人民受过必须掠夺殖民地这种思想的教育，有人使他们深信，不断占有“他人钱财”是合情合理的，相信这是维护社会生活水平的正当手段。一个英国人如果还没有产生对被压迫者的同情心，那么，当他看到马来亚、肯尼斗争的情景时，他可能认为不必对此负责。杰克·林赛提出了下列的问题：应该怎样去描写，怎样使人感觉到殖民主义既是与

附属国人民为敌、也是与不列颠人民为敌的，使人感觉到它是“双刃武器”呢？（《三十年代以后。英国小说及其未来》，伦敦，一九五六年，第一七六页。）

在意大利形成另一种情况。法西斯主义这种强加于人民的政权由于战争而崩溃了。在抵抗运动风起云涌的环境下，电影和文学中产生了新的现实主义。

必须在这里详细探讨具有国际意义的新现实主义的若干特征。

意大利的艺术活动家们把人民所理解的现实生活的逻辑带到电影情节和文学情节的概念中来。他们的情节以结构空前简单为其特色；它通过平常的、重复过千百次的生活境况来实现。多面的集体性的主人公是从内部、特别没有成见地、似乎站在戏剧的直接参加者的立场上表现出来的。意大利现实主义大师的优秀作品大概都具有难以言语形容的对人们的“天真的关怀”、在再现他们日常生活时的清新和自然的气息。

人民生活写照中的诗情画意是极其富于特色的。这些诗情画意不能理解为与日常平庸生活现象相对立的某种东西。无须怀疑，意大利现实主义艺术原则的性质，在人民历史状况的真实和人民性格的根源方面是与它的许多其他特征的平易近人相符合的。普通的日常生活的东西是作为社会感到兴趣的对象而被描写的，因而在文学上也是有意义的。

“直接的生命力”（用黑格尔美学的概念来说）的胜利，这是意大利现实主义极重要的事实。“直接的生命力”这一原则可以包括战后意大利艺术的各种特征。

人民命运的极度艰苦在新现实主义的优秀作品里得到反映。在电影、中篇小说或长篇小说里我们看到全体人民正处于不正义现象嚣张和社会艰难困苦的环境中。官方的法纪和等级的、政治的、法律的形式的世界与人民生活的某些道德规则正相对立。例如，在卡罗·勒维的《基督不到的地方》[1] 一书里，这种情况表现得非常清楚。

---

[1] 勒维是意大利现代的著名作家。《基督不到的地方》是描写意大利南部农村的落后情况的中篇小说。

新现实主义者的作品展示了一个完整的世界，如果可以这样说的话，这个世界是处于国家组织之外的。意大利南方农民就是这样。在他们看来，国家就是警察、军队和捐税征收员……当权利和正义的感觉为了规避官方法纪不得不在个人行为和个人意志的自由中找寻自己的依据时，就出现了十分特殊的情况。请以特·西克的电影《偷自行车的人》中所再现的情节为例。电影里的主角是一个失业者，他寻找一个贴戏报的工作。而为了干这工作他必须有自行车。他的自行车被人偷走了。为要保全自己工作，电影里的主角自己也去偷自行车。在盗窃时他被人发觉，挨了一顿毒打。这里值得注意的是：抓住窃盗的人们不把他送交警察，因为政府的法律在这里毫无办法……法律能够惩治罪犯，可是不能给他工作，它不能阻止他犯罪。

人民自发地自卫，以摆脱折磨他们的社会灾害，——这种场面是许多新现实主义作品的主要情节。战后意大利的现实生活产生大量这样的例子：人民规避并违反官方法纪，擅自确认权利和正义（罢工者占领工厂；侵占荒废的地主土地）。人民自卫的情况在意大利现实主义作品的许多插曲里得到反映。这些插曲象征着贫民的坚强，他们在面临普通劳动者所经常遭遇的考验时的团结一致。

我们现在来谈与意大利现实主义艺术经验有关的第二个重要特征。在阅读意大利著名的瓦斯科·普拉托里尼的《一对穷情侣的轶事》时，令人注意的是什么呢？作家似乎没有花什么力气去创造情节：长篇小说的情节就是贫民的日常街头生活。作家只消费点力气去记下他的见闻。当然，这种印象是不可靠的。普拉托里尼决不是人们遭遇和事件的消极的纪录者。他描写无名的普通人的生活史，以它来和法西斯国家的“宏大的”官方史册相对立（小说的情节是在一九二五至一九二六年展开的）。普拉托里尼通过法西斯分子（卡尔里诺和奥斯瓦尔多）及其反对者（铁匠玛契斯捷，玛丽奥，乌果）等形象来限制长篇小说情节的时间。

《现代意大利散文作品》一文的作者佛朗哥·福尔季尼对《一对穷情侣的轶事》的态度是不公正的。他说普拉托里尼所强调的思想是宿命的不可避免，无力走出自己生活死胡同的人们的苦难和遭遇的不断重复。因此，在不幸和失败的境况下仍能保持的动人的纯洁心

灵，比之法西斯暴行的悲惨场面和工人反抗更能引起他的最富诗意的美妙的语调。

但是，只消提一下该作品中共产党员玛契斯捷牺牲时的一段动人的描写，就足以令人怀疑佛朗哥·福尔季尼的意见的正确性了。

在普拉托里尼这个长篇小说里，也像在意大利现实主义者其他一些作品里，我们看到了作家在探求处理正面人物问题的新方法。《一对穷情侣的轶事》里人物非常之多。我们正像在万花筒里那样，看见了几十个人物，他们依次吸引读者注意。共同的生活条件使小说中人物紧紧靠拢。实际上他们之间许多人都可以指望成为中心人物的。

现在我们来看意大利现实主义带给世界文学宝库的新贡献的主要实质。从普拉托里尼这个小说的例子我们可以看到，它的主人公就是意大利现实主义作品中许多主人公中的一个。在玛契斯捷形象上集合着人民的优良品质（清醒的头脑，阶级觉悟，人道主义，勇敢）。他在任何方面都不是与人民对立的，他没有与人民分离开来，过着他周围的人们一样的生活方式。他是一个英雄，甚至当他没有实际做出英雄行为时也是如此，因为使他成为英雄、成为社会上杰出人物的是他从人民的现实的、平常的特征中吸取了优良的特征。日常普通的事情成为“文学中英雄事业”的内容。

典型化有不同的方法。其中一种是：人物具有这样的一些特征，它们中的每一个都有丰富的社会内容，能够展示个性的社会典型的意义。但也可能有另一种塑造性格的方法，在这里，典型性只是间接地、复杂地通过独特的偶然因素而反映在个人特征上；而且这种个别和偶然的东西正好就成为典型性表现的形式。我们只要看在形象上起决定作用的是什么——是共同性或是特殊性，就可以知道这是典型化的个性或是个性化的典型。

普拉托里尼型的现实主义作家对于意大利文学的新贡献是：在他们所创造的形象上，一般性和特殊性是表现在现实的、直接来自日常生活的统一性中，亦即表现在现实本身所产生、在人民间经常遇到的那种不可分割、十分自然的统一性中。要知道，你不能说玛契斯捷是集成的“综合的形象”，正像不能这样来说《被开垦的处女地》中的达维多夫一样。

玛契斯捷具有的特点不是他特有的。我们毫不怀疑，到明天，我们将会看到玛丽奥、米列娜和其他年轻人也成为玛契斯捷的。与此同时，这位柯尔诺的铁匠（即玛契斯捷——译者）身上的优点使他成为个性。我们认为：人民的性格——完整的个性的出现是由于人民生活本身。

在特·山季斯的电影《一年的行程》中，我们也遇到普拉托里尼处理正面人物问题的同一原则。电影的情节很简单：一群失业者冒险去着手修筑道路。他们要使当局面对既成事实而不得不付给工资。失业者及其家属为了达到目的，都不得不参加斗争，表现出坚强勇敢的精神。在这场争取劳动权利和生活权利的斗争中，没有一个领导的主角。各色各样的人物，一直到老教师为止，轮流着领导这场斗争。特·山季斯在其电影里以惊人的技巧实现了描写生活在人民中间的英雄的原则。这种英雄正是那种因为没有脱离开人民而能表现其最优良特点的人物。属于这种人的还有列纳狄·维加诺的女主人公（《阿尼耶节去拚命》）。年老的阿尼耶节甚至在做出真正英勇行为、表现出大无畏精神、敢于去拚命时，也丝毫没有改变她的性格实质，始终是一个“最平凡的”妇女，这样的妇女在人民中间可以遇到千千万万。

意大利现实主义的民主性明确地表现在它的艺术探求中——探求创造有主动精神的人民性格和生活在人民中间的英雄形象。

现代意大利现实主义者就其热爱普通劳动者和善于表达人们集体生活的气氛说来，是接近于十九世纪的真实主义者❶的。但是在抵抗运动的条件下，现代现实主义的优秀作品里这些特点具有更为明确的民主性质。其次，现代主义取消了艺术中的道德内容。而新现实主义的功勋是始终使艺术的美的本质和艺术的道德本质结合一起；它使道德范畴和社会范畴相联系，把人民描写为乐观主义、激动人心的人道主义、兄弟般团结的感情、友谊、勇敢和希望等的体现者。

当然，如果不指出现代意大利现实主义的矛盾，也将是十分错误的。新现实主义作品在或多或少的明显的形式下是与自然主义美学有

❶ 真实主义，十九世纪末叶意大利文学、歌剧和绘画中的自然主义派别。真实主义者力求从生活的各种社会矛盾中表现生活，但并不从矛盾之中去寻求出路。

联系的，说得确切些，是与自然主义把艺术和现实相等同的原则有联系的。凌乱堆积的日常生活细节有时模糊了所描写的事物的社会意义。意大利的无情的现实主义有时越出了美学所许可的范围（例如爱里奥·维多里尼的长篇小说《人与禽兽》中关于性的描写)。

新现实主义者的最大弱点始终是他们对待社会主义思想缺乏思想的明确性和彻底性。这种思想的不彻底性被反动派所利用。反动的艺术为了骗人伪装热爱人民，美化贫困和不幸，力图打消坚决改革生活的必要性。

现代意大利现实主义缺乏一贯性，正像诞生它的抵抗运动本身缺乏一贯性一样。动摇、思想上的破绽，——这是意大利文化许多代表人物的特征。一九五八年十月六日特·山季斯在“作家之宫”与苏联作家会见时说：“我们的电影远未能充分反映意大利的现实。我们过分注意个别情况。镜头上还缺乏工人阶级的斗争，而如果不反映他们的斗争那是不能成为真正的现实主义的。我们的新现实主义多半是新浪漫主义……”

不能不同意这种敏锐而中肯的见解，同意他所指出的新现实主义所具有的主要缺点。意大利现实主义正在形成的危机在很大程度上是与作家对历史前途认识模糊有关的。杜甫仁科对意大利的电影成就评价很高，但他公正地指出妨害它成为高度的现实主义的严重缺点是：过分重视详情细节，有时引向自然主义；而主要的是，缺乏足够广泛的概括。

进步的意大利批评界惊惶不安地观察今天文学的趋势。斗争比以前更艰苦了。政治上反动派的压迫也更强烈了……在晚近的作品里发出了沉思和悲哀的调子……在卡尔·卡索雷的中篇小说《战后的婚礼》，曼里奥·康柯尼的作品《牙科技士》和乔尔琪奥·索阿维的《神经错乱的朋友们》里也发出因战后的现实不能实现抵抗运动理想而感到的悲观绝望的调子，主人公们面对生活张皇失措的调子……

不应忘掉艰苦的政治情况，进步的文学家和电影活动家就是在这种条件下进行创作的；不应忘掉猖獗的书刊检查“工作”，例如，它能够使电影剧本徒然努力，不能说出今天意大利的真象。

但是，在意大利艺术中健康的进步的运动还继续在前进。我们要

正确地评价许多富于才华的意大利文化的活动家，例如特·山季斯，特·西卡，普拉托里尼（包括他的历史小说《米捷洛》），卡尔·列维，他们的创作正朝社会主义现实主义的方向发展，他们的特点是越来越深刻地了解现代历史前途的意义。

“新现实主义”实际上完全是假设的概念，它集合着极其矛盾的各种倾向——从彻头彻尾的反动派到具有共产主义思想的人士。

* * *

现代新现实主义的危机是极其可资借鉴的；它说明了当代世界文学运动所遇到的实际困难。许多外国文学家所面临的问题是：要在帝国主义分子发动“冷战”和反动派在思想上疯狂进攻的情况下，不丧失明确方向和历史前途的感觉。苏联共产党第二十一次代表大会——共产主义建设者代表大会——无疑会极其深刻地影响外国文学家的思想和世界文学发展的进程，将加强社会主义现实主义的阵地。全世界广大无比的人民群众已开始认清资本主义在思想和道德上的破产和社会主义胜利的必然性了……

在这种情况下，赫鲁晓夫在其著名讲话里明确地指出的文学与现实的关系的原则，对于外国作家有其十分特殊的意义。在今天，站在人民方面，站在活生生的生活方面，就意味着站在和平力量与共产主义方面。离开了艺术综合就没有真正的艺术，而当代包罗万象的艺术综合只有在深信积极的社会理想——和平、民主与社会主义理想的道路上前进才有可能。现代现实主义（社会主义现实主义和批判现实主义）的艺术经验在认识历史前途而得到鼓舞的地方才是最有意义的。

世界文学的未来是与社会主义现实主义的发展密切有关的。社会主义现实主义在现代的情况下有可能在艺术上包罗万象地把握世界。新的历史类型的现实主义是全世界文学的明天，是许多艺术家的明天，尽管这些艺术家中有的尚未与它的创作原则发生联系。

（干　桢译）

创作实践和理论思想

（记社会主义现实主义讨论会）

今年三月苏联作家协会和高尔基世界文学研究所关于社会主义现实主义问题举行了全国性会议，这次会议是在苏联共产党第二十一次代表大会的历史性决议的标志下进行的，它对于从理论上探讨文学中的迫切问题、准备第三次苏联作家代表大会，都起了很重大的作用。

会议参加者听取了艾里斯别格的报告：《古典遗产和社会主义现实主义文学的艺术革新》，彼尔卓夫的报告：《苏联文学中的历史乐观主义》，诺维钦科的报告：《社会主义现实主义文学中艺术形式和风格的多样性》，布尔索夫的报告：《作为创作个性的作家》和伊瓦宪科的报告：《社会主义现实主义和现代外国文学》。来自各城市、各州和各共和国的四十余位批评家、文艺学家和作家交换了意见。

这次会议反映了我国文学批评和文艺学的日益增高的水平。立论充分有据，密切注意现代生活，竭力使理论问题联系生活的迫切需求，联系苏联文学过程，富有战斗性地抨击资产阶级观点、修正主义和教条主义的歪曲，——所有这一切都是这次讨论会上许多发言所具有的特点。

会议表现了苏联批评家和文艺学家在思想创作立场上是团结一致的，对敌对思想是毫不妥协的。

如像发言者正确地指出的那样，在近年来的思想斗争中，我们锻炼得更强而有力了。我国文学批评和文艺学坚信不渝地捍卫社会主义现实主义方法的历史正确性，捍卫共产主义的党性，坚决打击修正主

义者。

报告和发言虽然还有争论之处，个别论点有时也还研究得不够充分，但整个说来，它们在研究和概括文学过程以及社会主义现实主义的根本问题方面确是作了富有成果的创造性的探求和不懈地向前迈进的努力。苏联文学家积极反对烦琐议论和学究习气，反对把思想性与艺术性割裂开来，反对在我国文学丰富多彩的艺术风格和艺术形式问题上的宗派主义等等。

同时会议还表明，社会主义现实主义某些理论问题还尚待研究，某些问题阐释得还狭窄而不深刻。

高尔基世界文学研究所所长阿尼西莫夫和苏联作家协会理事会第一书记苏尔科夫在讨论会开幕时，谈到了这次会议的性质以及批评家和文艺学家所面临的任务。

苏尔科夫说，我们的会议是在党的第二十一次代表大会这一具有历史意义的事件之后召开的，党的第二十一次代表大会总结了我国四十年来的发展道路，并且标志着在我国展开广泛的共产主义建设的过渡。第二十一次代表大会的思想帮助我们更深刻、更多方面、更历史具体地研究我们面前的各种问题。

苏尔科夫继续说，在第三次作家代表大会之前来召开这次会议，将有助于代表大会展开尖锐而内容丰富的讨论。

最近几年，在有些国家里，对社会主义现实主义方法进行了非常猛烈的攻击。这就使我们有责任对社会主义现实主义的理论作更深入的研究，更顽强地捍卫我国文学的党性和人民性的立场。赫鲁晓夫那样明确地直接提出人民性概念和党性概念的相互渗透这个问题并不是偶然的；如果不考虑到这点，不考虑到我国艺术家的世界观，就谈不上社会主义现实主义的革新。

资产阶级和修正主义的批评界攻击我们时，常常使用二十年代和三十年代提出的那些老手法和老论据。就像抽象主义是重复老年人过去在彼得堡和莫斯科的现代派画展上看到的东西一样，我们敌人的矫揉造作的理论也不过是旧病复发，而不是什么新东西。

社会主义现实主义还在获得这个名词之前就产生了。这个名词产

生于三十年代初，因为正是那个时候，生气勃勃的文学要求用新的字眼来标志它的新现象。提出这一概念的并不是一个人，而是一大群文学家和理论家。

我们现在应当彻底研究这个新的艺术方法形成的整个过程，而且不仅是在俄罗斯文学中的形成过程，还要研究在苏联其他民族文学中的形成过程。我们的文艺学家和批评家很少研究各民族文学，对于它们相互间的影响，也研究得很差。可是各民族的文学蓬蓬勃勃地迅速地在发展，许多民族文学形成的年代，比起自《可怜的丽莎》到《当代英雄》之间所经历的年代要短得多。这是一个十分有趣的过程，它可以揭示出文学发展的新规律。可是目前它还往往没有得到我们的注意。我们对苏联的多民族的文学应当凝目注视，以便了解它的极其丰富多彩的美学财富的积累过程，了解它在这四十年间是如何形成的。如果我们仅仅根据一个民族源泉而得出论据，我们就不可能通过社会主义现实主义方法的全部色彩和文学发展的生动过程的全部历史变化来观察社会主义现实主义方法。

苏尔科夫继续说道：我还想提出一个十分重要的问题，这就是，现在是我们学会通过社会主义现实主义的艺术特征来理解它的时候了，通过文学的特征即形象思维、对现实的感性认识来理解它的时候了。

我们常常忘记，重要的并不仅仅在于作者或小说里的人物有多少主张，重要的还在于，这是一部小说，是艺术作品，它有着自己的反映现实的规律。

苏尔科夫说，在这次讨论会上，我们根据社会主义现实主义的新素质的艺术特征来阐明这些新素质时，应该有所革新。我们要借此来促进作家的美学修养与提高读者的美学趣味。要知道批评家和文艺学家的每一著作都应针对着两种人——作家和读者。应当时时提醒这点，因为有些批评家的著作有时仅仅是写给他们彼此看的，并不包括他的未来的读者甚至作家。我们很少考虑到，广大读者是否能理解我们评论文章和评论著作所提出的论点，他们是否能克服那种常是十分晦涩难懂的语言上的困难。

苏尔科夫的讲话对于美感教育问题给了很大的注意。

苏尔科夫结束讲话时说道，我们应当从未来的角度来估价我们所有的任务。到七年计划末期，每个苏联人每一星期将有两天的休息日，他的富饶的物质生活将提高40%。他的精神上的要求，他对于精神食粮的“胃口”将会大大的增加。而在一切精神食粮中，他会向文学提出最大的账单。为了偿付这笔账，作家应当更紧密地联系生活，联系劳动，联系人民的日常生活。理论应当鼓舞作家，帮助他更广阔地看到自己创作潜力的活动范围，阐明我国文学发展的道路。

社会主义现实主义在美学上的革新

我国文学方法的艺术本质

我国艺术的革新问题是这次会议的中心问题之一。艾里斯别格的报告《古典遗产和社会主义现实主义文学的艺术革新》阐述了这一问题。

报告着重指出，社会主义现实主义是在世界艺术的康庄大道上产生出来的，它是世界文学史的新阶段。社会主义现实主义以过去整个人类的艺术发展为基础回答了新的历史时代所提出的问题。当然，这个答案是通过艺术本身所固有的那个独特的形式表现出来的。

社会主义现实主义是最伟大的美学上的发现，因为它反映出了新的具有全世界历史意义的时代。它反映这个时代的方法和它所反映的方面，是其他创作方法所不能做到的。报告人认为，社会主义现实主义革新的主要因素之一，就是作家注意了强有力的人民性格和来自人民的人的各个不同方面的成长，综合地描绘了他的精神发展——他的事业、理智、思想和感情。

他说：文学中的革新的发现，总是自己时代的人的发现。在苏联社会发展的现阶段，摆在社会主义现实主义面前的是形成新的艺术形式这一项极为艰巨的任务。这种艺术形式要能够体现我国生活中从所未有的新的丰富多彩的内容，反映出那同人民一起成长的苏联人的全面发展、他们的创造性的劳动、他们所固有的集体主义感情，以及他们的思想的力量。在这里很显然，艺术形式所概括的内容的范围、多

面性以及它本身的丰富多彩，是可以用各种不同的艺术方法来达到的，但是，这些艺术方法，尽管它们都有着不同的特点，在任何情况下，都是由生活本身以及生活的这些或者那些方面所提示出来的。

然而，为了使根据生活的要求而进行的革新艺术形式的探索取得丰硕的成果，就必须在古典艺术的经验中找到立脚点。

人类文学的发展对社会生活所提出的、激动人心的许多重大问题，都提出并作出了古典式的艺术处理。社会主义现实主义的革新的发现不能不依据这些处理。如果社会主义现实主义文学轻视古典遗产的经验，那么，在描写我国现代生活的那些新的方面的时候，它就不能满足现代生活的要求。

许多发言人的注意力都集中在这个问题上：必须更深入地研究我国文学的革新的艺术本质，在内容与形式的统一中研究这种艺术本质的一切特点。

阿勃拉莫夫（沃龙涅日）公正地指出，我们很少注意苏联文学的艺术面貌，没有很好地揭示它的美学特征。他补充道，我们的敌人说，苏联文学的新颖是一个表面现象，它没有自己的革新的艺术方法。如果不揭示我国文学的美学实质，不谈它的艺术形式的特征，就绝不能驳倒这个说法。

盖伊（莫斯科）发言反对教条主义地将思想性与艺术性割裂开来，他反对把二者理解为机械地结合在艺术作品中的两种各不相同的素质。他说，批评家常常把作品的思想内容当作某种存在于作品艺术结构之外、形象体系之外的东西。例如古斯的论新现实主义的文章就是这样的观点。

发言者继续说，有人认为对描写现代生活的作品有权降低要求，因为它内容的迫切性似乎可以补偿形式的缺陷。这种看法根本是不合法的。这样的看法只会为图解作风、为灰色平庸的作品作辩护，它玷辱了我们要文学充满现代精神这一极为正确的要求。

盖伊批评了那种把艺术性理解为艺术的纯形式的属性的概念。他说，艺术性是形象的全部属性的合金，它既是文学内容的，也是文学形式的素质。艺术性不是描绘或反映因素的“附加物”，不是思想性或真实性的“附加物”；它是它们融合为一的明证，是那个集中全部

于其中的艺术的焦点，是艺术全部属性的统一，没有这种统一就不可能是一部完整的，更不能是尽善尽美的艺术著作。艺术性问题在目前有着特殊意义，因为它涉及到这样的问题，即为了使文学作品能够反映出共产主义的伟大思想，传达出时代的激情，鲜明地描绘出现代生活的气息，文学著作应该是什么样的著作。

梅拉赫（列宁格勒）在会上提出了一个重要问题。

他说，如果我们不把社会主义现实主义作为特殊类型的艺术思维的表现来对待的话，那么，我们就永远不能理解它的真正本质。应当说，“艺术思维”这一术语，我们现在说起来是有一点提心吊胆的，许多人认为，一般地不应当运用这个术语……这是十分错误的。艺术是认识生活的特殊形式，它有着自己的手段。不应当害怕这个术语，而且我希望，由于这次会议它在我们的科学中会得到公认。

然后梅拉赫谈到社会主义现实主义中艺术思维的特征，这种艺术思维是以马克思主义世界观为基础；由于这一点，艺术家才有可能更深刻地观察生活规律，他们以观察方法为武器，这就改变了艺术思维本身的性质。为了了解这些变化，必需研究创作的最深处，研究艺术形象开始产生和艺术家意识中现实和美学评价的关系逐渐鲜明这样一些创作的瞬间。

发言者说，我们最能帮助作家的恰恰就是对于艺术思维进行研究。但是仅仅依靠一些文艺学的手段还不能解决这些问题，还应当利用相近的科学——心理学和巴甫洛夫学说关于人类思维部分——所有的一切财富。

别的发言者在会上也谈到了艺术思维这一问题。他们认为这个问题现在已提到科学的尖端，而对于它还缺乏研究，这就阻碍了科学的许多部门的发展。

库兹涅左夫（莫斯科）在反对把科学作抽象的逻辑推论时，谈到了使文艺学与批评互相接近的方法。其中一个方法就是研究社会主义现实主义的革新在各种不同的文学体裁中是如何表现的。

发言者说，大家知道，长篇小说的繁荣是与现实主义的繁荣相一致的，正是长篇小说占着现实主义的主导地位。所以一切来自外国的攻击都是反对长篇小说，都谈到它的危机，这通常也就是对现实主义

的攻击。库兹涅左夫接着谈到苏联长篇小说所具有的革新意义的特征，这就是它的历史主义，它的极力吸取巨大的群众革命运动为内容等等。

他指出，但是，我们有些优点有时却常常转而成为缺点。近来我们出现了一些自以为起着史诗的作用、广阔地笼括现实的作品。这些作品中有着许许多多的事件，许许多多的历史人物，包括了“非凡的”历史。某些批评家认为这样的作品是我们巨大的成果。拉扎连科，《我们的内容丰富的长篇小说》（《星》一九五八年第八期）一文的作者得出结论说，社会主义现实主义实际运用了长篇小说的一种新形式，在这里通过“总的形象的特殊体系来体现出社会力量。

库兹涅左夫与拉扎连科争论时，着重指出这种小说的主要缺点恰恰就在于那种臆造的史诗成分，就在于它们的“总的形象”。照发言者看来，查克鲁特金的《世界的创造》就是这种情况，这部小说很好地描画了农村世界，但关于广阔的史诗般的背景却写得失败了。

我们有些小说似乎是往横里发展，而不是往深处走去。保护这种现象，并冒充为社会主义现实主义的具有革新意义的成就未必是正确的。应当坚持真正的革新，深刻的探求，我国小说艺术水平的认真的提高。

库兹涅左夫结束道，当代的三位大作家（他是指肖洛霍夫、费定、特瓦尔朵夫斯基）最近三年来都尖锐地提出了提高我国文学质量的问题。现在对我们来说，这是主要的事情。

奥尔洛夫（列宁格勒）的发言是关于诗歌及其革新的探索这一问题。

他说，我们很少研究我国诗歌的真正革新——思想上的革新。可是革新问题的根子恰恰就在这里。诗形成于体现在形象上的思想的进展。而从韵律和韵脚开始并结束的不过是作诗法而已。

诗的思想是联合的和形象的思想，它在最大程度上是把个别的、个人的东西提高到一般的概括的思想……真正伟大的、确为人们需要的诗歌，其伟大就在于，它甚至好像在极微小的主题中也总是善于（通过思想）反映出那个构成某一历史时期的生活内容并标志着它的蒸蒸日上的发展进程的主要而特殊事物的某一本质的东西。就是所谓

内心的抒情诗也是如此。

奥尔洛夫继续说，近年来我们的诗歌常是缺乏普希金、涅克拉索夫、勃洛克和马雅可夫斯基他们所有的那种炽热的思想。恰恰应该在这些方面，即思想方面来发展我国诗歌的革新。

鲍古斯拉夫斯基和基耶夫（莫斯科）认为论戏剧创作的革新的著作，主要缺点是它们的作者常常没有超出"手法一览表"，或者在所有文学种类都固有的那些戏剧创作特征中去寻求革新。他们举出《戏剧》杂志上的《现代人的特征》一文为例，这篇文章对于一部新剧的特征所作的分析只是草草地列举一些这样的特点，如人民性、乐观主义、肯定的热情等等。然而这些特征不仅属于戏剧，而且是属于整个文学的。

鲍列夫（莫斯科）的发言是关于悲剧体裁的历史及其基本特征。发言者断言，悲剧是艺术中最严肃的体裁。它能够深刻地指示人的英雄行为和力量，它能够阐明生活的一定方面，这是别的体裁无能为力的。

鲍列夫不同意那些认为苏联悲剧的革新在于它的乐观主义的批评家。他说，在世界艺术史上真正的悲剧都是乐观主义的，而苏联悲剧的革新不只是在于乐观主义，而在于这个乐观主义的新性质，这是由于明确地认识到人类的未来、清晰地理解历史的趋向以及我们有着新的理想而来的。

尼耶德列（里加）说，社会主义现实主义丰富了立陶宛文学的多种多样的体裁。尼耶德列在驳斥"独立艺术"的信徒断言充满社会主义思想意识的文学在形式方面似乎已停滞不前、成为一定不移的规范的时候，令人信服地表明，新的方法如何使文学发展，使它的现实主义成为更多方面的和更有容量。艺术特写这个体裁在立陶宛文学中出现并日益繁荣。中篇小说在立陶宛文学中开始占有显著地位。中篇小说的发展，是作家努力于通过复杂的事件和生活冲突，通过生活中的变化的对比来更深刻地表现人物的要求所促成的。

散文体裁由于史诗般的长篇小说、具有百科全书性质的长篇小说而日益丰富。立陶宛文学所特有的作者的形象现在也成为另一种样子了：在他身上仅仅部分地残留着旧的传统特点，如农民的不慌不忙，

叙述进行得很缓慢。社会主义现实主义也给抒情诗和戏剧带来了新东西，它使得作家的技巧和风格更丰富了。

在会议上还谈到，我们的批评如何阐明社会主义现实主义的传统和革新这个问题。

契切洛夫（莫斯科）不同意艾里斯别格在开幕词中批评他的论文（《十月》一九五九年一月号）把革新与传统加以对立以及公式化地阐明我国文学革新的特征。

契切洛夫说，我觉得，苏联文学巨大的艺术经验要求我们集中注意来区分出它与过去文学所不同的特殊的东西，这个时候已经到来了。

从这一角度出发，发言者批评了艾里斯别格的报告，他认为，报告关于传统、继承以及艺术遗产谈得很多，而关于我们的革新首先是艺术形式的革新却谈得很少。

彼得洛夫（莫斯科）也不接受艾里斯别格对他发表在去年《莫斯科》杂志第十二期上的文章的指责，说他轻视古典遗产。彼得洛夫同意加琳娜·尼古拉耶娃的论断，认为古典遗产远不是全都对苏联作家有所帮助，因为在这些作家面前是新的社会、新的生活过程，人们的心理状态也是按照新的方式形成的。因此他与马科果年科发生了争论，马科果年科在《文学问题》杂志上责备尼古拉耶娃没有足够估计古典遗产。他说，无论古典经验的意义对于我们有多么重大，但仅仅掌握这一经验是不能使我国作家完成他们所有的任务，解决一切困难的。

艾里斯别格在闭幕词中批评了契切洛夫和彼得洛夫的观点。

他说，研究革新问题时，是绝不能在损害遗产的情况下来作的，不能轻视遗产。苏联文学的源泉当然是我们新的现实，但反映这个现实却要不可分割地联系到古典遗产。要知道并不是说，苏联作家只有恰恰在描写对象相同的时候，才向古典作家学习。问题的实质是在于在我国艺术中获得有机的革新发展的反映现实与人的艺术原则。

讨论会上关于社会主义现实主义的产生也发生了争论。最近以来，在一些口头发言中，有种意见认为远在高尔基之前，在十九世纪

革命文学中，社会主义现实主义就产生了。艾里斯别格在他的报告中与这种观点进行了辩论。伊里切夫斯基（基辅）不同意艾里斯别格的意见，他发言时，企图论证社会主义现实主义发源于鲍狄埃的诗歌以及十九世纪二十世纪之交的革命歌曲也包含有社会主义现实主义因素这些论点。

艾里斯别格在闭幕词中反对伊里切夫斯基。他提醒说，列宁确切地指出，鲍狄埃是一个用歌曲作为工具的宣传家；我们没有根据确定鲍狄埃的诗为现实主义新阶段奠定了基础。

会议表明，我国文艺学已开始转向于深入地分析我国艺术革新的艺术本质。这个转变还应当巩固。会议有些发言把文学的主题与形象割裂开来，将内容脱离形式，把思想性与艺术性割裂。这样的发言确实不值得讨论。会议激烈地反对对革新问题持烦琐态度，应当研究它的全部复杂性和特征。

进行争论时注意到该问题的复杂性和重要性，这是很好的。庸俗化地和烦琐地对待艺术的老毛病遭到会议参加者的毫不掩饰的讽刺，这一点也是很好的。有的发言者提出了一个公式，大家认为这是一种滑稽笑谈，根据这个公式，社会主义现实主义革新问题解决起来很简单，它有三个方面：新的客体，新的主体，二者间的新的关系。会议认为，这种简单的臆造是没有估计到方法的艺术本质，纯然是脱离文学实践的需要的。有一个发言者要为我们的创作方法发明一个新术语，一个新名称，这种轻率的企图遭到了听众的哄堂大笑。

生活的英雄气概和矛盾

在讨论会上，关于我国文学对生活具有革新意义的观察，关于它的乐观主义，关于苏联作家表现生活的光明与阴影以及它的主导倾向的才能，谈得很多。

彼尔卓夫的报告《苏联文学中的历史乐观主义》阐明了这些问题。

发言人说：我们文学的现实主义，是战斗的现实主义。光明和黑暗的斗争对于它不仅仅是一种表现手法，而且是一种基本的艺术原则，这种原则可以保证它发挥推动生活前进的作用。社会主义现实主

义的艺术家面对着充满矛盾的现实。但是他知道推动生活前进的动力，看见它的发展趋势，所以相信未来。

我国文学的乐观主义产生于作品的涵义，而不是来自美好幸福的结局，或者正面人物对反面人物所处的算术的优势，这种乐观主义决定于对形象本身的冲突的哲理的思考，而不是作者对他所喜爱的思想的偏袒。这样的乐观主义无论和粉饰、无论和诽谤都没有任何共同的地方。

我们的某些敌人不会或者不愿意了解这一点，把带有邦葛罗斯精神的乐观主义加在我们身上，这个邦葛罗斯不愿承认生活的矛盾，用救生的格言“在这个最好的世界里，一切都是越来越好的”来掩盖他们。我们的历史乐观主义却是以人类向共产主义前进这样一个科学的概念为基础的。这个概念以对待我们自身的自我批评的全部力量武装着我们。这种尖锐的、不安静的世界观急切地要求我们每一个人表现出最大的积极性来。所以，注意生活中的矛盾，是苏联社会整个历史过程中一切优秀的苏联文学作品的特点。

从我国文学如何解决它的一个主要主题——为了集体的利益而使个性丰富的主题，可以看出我国文学的乐观激情。个性证明自己忠于共同的事业，因而更丰富了，这就是我国艺术家的立场。

新社会和新人的形成是一个长期的、痛苦的、有时还是悲剧的过程。马克思和列宁都谈到过这种同由资本主义向社会主义过渡必然联系着的长期分娩的痛苦。在社会科学中还找不到一种新的生活制度和新人的“无痛”分娩法。苏联艺术家了解这一点，来自敌人阵营的污蔑我国文学为“官僚主义的乐观主义”这种指责是十分荒谬的。法捷耶夫的小说《毁灭》的形象中所表现的那种斗争的哲学和“官僚主义的乐观主义”有什么相干？难道不正是那种克服痛苦的形象、不正是那种要求严格的乐观主义的哲学构成了《钢铁是怎样炼成的》这部小说的激情？

我国文学的“真正的人们”的乐观主义的泉源、力量的基础，就是个别人的“我”同其他人的“我”、亦即目的一致的同志的我完全汇合，而且归根结蒂，当个别的“我”一点一滴吸取了共同的经验的时候，就是和全体人民的完全的汇合。

个人的志向和共同的志向的汇合在悲剧的情境里最完满地揭示出来。悲剧的情境能激起人的最大的积极性，把他带进难以置信的热情的冲突中，使他不仅能看到他的存在的最深处，而且能看到形成这种个性的整个历史过程的最深处。那些已经变成苏联文学发展中的路标的作品——《静静的顿河》和《青年近卫军》、《卓娅》和《路旁人家》、《儿子》和《俄罗斯森林》，就正是讲的这种情况。斗争的悲剧性锻炼着主人公——我国许多文学作品的激情就是这样的。

彼尔卓夫通过马雅可夫斯基、叶赛宁、肖洛霍夫、杜甫仁科的创作分析了乐观主义和悲剧性的问题。这些艺术家都倾向于综合描绘生活中的美好的和悲剧性的东西，善于各自根据自己的特点树立对于人和人的光明的未来的信心。

报告人说，在揭示我国现实中的英雄事迹时，也可以通过艺术形象正确地理解和阐述现实的矛盾。苏联文学的伟大传统，便是乐观主义的英勇精神，它通过资本主义到社会主义过渡时代的复杂而又往往是悲剧的矛盾，为自己开辟着道路。

彼尔卓夫指出道：这个传统，将通过新的形式而得到使它发展的新动力和广阔基地。这些新的形式现在虽然难于想象，但是生活本身会指示出来。生活要求英雄的诗歌，能够深入表现英雄事业的意义的诗歌。这种英雄事业在接近共产主义的时候日益增长并始终通过新的矛盾为自己开辟道路。

彼尔卓夫结束道：悲惨恐怖的诗篇对于我们自由大地的歌手是格格不入的。我们在对人性的看法上，是乐观主义者，我们善于从人的身上看到他所具有的和在共产主义社会将要大放光彩的优美东西。我国文学的历史乐观主义要求艺术家特别积极地去反对恶，保卫善。

围绕着上面谈到的彼得洛夫的文章，对于描写生活矛盾这个问题引起了争论。艾里斯别格和其他同志批评了文章中的这个原则，即认为无冲突论是我国文学成长中的病症，它是由于我国对抗性阶级矛盾的消灭而产生的。

留里科夫（莫斯科）说，彼得洛夫认为无冲突是对抗性阶级矛盾消灭的反映……可是“无突冲论”实际上是歪曲地反映我国现实的某些特定现象。彼得洛夫断言，无冲突是一种成长中的病症，就像

革命初期的文学有抽象化和公式主义的毛病一样。但是没有任何人提倡过公式主义和抽象化，它确实是成长中的病状。这种病状没有无冲突论那样的理论根据——生产关系与生产力完全相适应这一有名公式。这种成长中的病症也没有根据“生活中不会这样”的药方写成的大量的评论文章。我们是不能容许无冲突的，因为它歪曲真实，强奸现实，它为教条主义、主观主义、抽象概念而牺牲了具体生动的现实，它不能从运动从发展从新旧的斗争中来理解现象……“无冲突论”是看不见现实生活现实矛盾的教条主义的表现，它使生活适合于公式，这是一个使现实的某些否定现象摆脱文学的批评的概念。对待无冲突论我们值不得表现出温和与犹疑。它迄今在我们这里还没有被埋葬，甚至有时又以新的面目出现。例如影片《伊凡·勃洛夫金在垦荒地》，其中难道没有使它与《库班哥萨克》❶ 相似的那些特点吗？

留里科夫继续说，社会主义现实主义文学是乐观主义的肯定的文学，它能够而且应当肯定，能够而且应当讴歌那推动我们前进的新事物。正是从这种崇高的、而不是抱怨中伤的立场出发，苏联文学家将谈到那些还会从旧事物中留下来的东西和那些阻碍我国社会向共产主义迈进的东西。社会主义现实主义是与污蔑中伤、廉价的怀疑态度相对立的，但它也与甜甜蜜蜜的描绘相对立。在这里我们不能从这边撞倒那边：文学不是一个时而摆向这边时而摆向那边的钟摆。

为实现共产主义所进行的斗争要求全面地分析现代生活的一切现象，要求苏联人鼓起全部力量和忠于共产主义思想。我们党是怎样提问题的？赫鲁晓夫同志说过：“共产主义的观点和行为准则是在与资本主义残余所作的斗争中来建立的……不能平平静静地等待着这些资本主义残余自己会一下消灭，必须坚决与之斗争，使社会舆论反对资产阶级观点和习尚的任何表现，反对任何反社会的因素。”

党就是这样提出了旧事物的残余并与之斗争的问题。文学的崇高的作用正是引导社会舆论反对一切阻碍争取实现共产主义事业的事物。

---

❶ 中译片名为《幸福的生活》。

艾文托夫（列宁格勒）在自己的发言中接触到社会主义现实主义的批判因素这一问题。

他说，我们对这个问题研究得很不够，从理论上来研究它是文艺学的任务。我们承认，批判消极现象是肯定我们现实的形式之一，我们也承认，没有批评，为新事物进行斗争是不可能的，真正现实主义地肯定先进思想和新的生活方式也是不可能的，然而在实践中，我们还是常常看到对于批判倾向的重要作用并不理解。在这点上，艾文托夫举了木尔济基论尼古拉耶娃的《前进中的战斗》一文，还谈到电影编剧如此歪曲了涅克拉索夫的小说《在一个城市里》，如此减轻了它的批判因素，影片《万家灯火》与它的原著也毫无共同之处。卡札凯维奇的《星》也遇到类似情况，把它的基本冲突——特拉夫金的死亡——去掉了。

在与鲍列夫的《论喜剧性事物》一书辩论时，艾文托夫提出了一个论点，认为在我们这里，喜剧性的事物仅仅同资本主义残余有关，对它的性质作任何别的看法都是极其错误的。

许多发言者对于这个论点都提出异议。特别是伊里切夫斯基指出，根据这个见解就会得出，在共产主义时代没有甚么可嘲笑的事物，一般说来人也不会再笑了。

叶尔肖夫（列宁格勒）也说，艾文托夫的观点不仅不能令人信服，在理论上也是站不住脚的。艾文托夫拥护社会主义现实主义的批判因素，但他却当场就把它顺便取消了。因为我们讽刺作家对一切资本主义残余进行的斗争是意味着什么呢？那样就意味着无视我们发展中的困难，掩饰缺点。此外，难道说愚蠢、粗鲁、自信以及其他等等就是属于对抗性思想体系部分？不，就是在共产主义时代，我们还需要笑、喜剧、讽刺与幽默。

日庚基（梯弗里斯）提醒说，不久以前那种夸大地描写生活的阴暗面的倾向在我们这里也开始产生了，不仅是俄罗斯文学，就是格鲁吉亚和其他民族文学中都出现了片面地对准生活中否定事物的作品。

日庚基继续说，照我看来，我国文学极端需要深入地研究肯定因素和批判因素的相互关系这一问题。我国文学是否描写正面现象，或

是揭露阴暗面，它无论何时都要肯定苏联现实，为它的进一步完善而努力。我们特别需要区分和研究苏联文学描写生活的主导倾向、它的塑造伟大的激动人心的先进人物形象这些问题。

这个思想在会议上表现得特别有力。

许多发言者都谈到我国文学主要的东西就是它的英雄气概，它对苏联人民伟大英勇事业的反映。因此我国作家的基本任务就是用特写镜头来展示我们的同时代人，获得巨大成就的人。

勃雅里克（莫斯科）说，今天，生活在我国文学面前提出了巨大的任务。或许正因为如此，所以我们在评价目前出版的一些描写今天的长篇小说时是过分地苛求的。这些小说不是全部能令人满意，因为首先我们希望读到一本描写巨大性格的书，看到怀有巨大热情和愿望的人。

从这一观点出发，勃雅里克批评了格拉宁的小说《婚后》，这本小说有尖锐的情势，也有性格的心理分析，但其中主人公们所克服的困难、障碍却与他们性格的本质不相关联。

科诺瓦洛夫（萨拉托夫）说，四十年来，新人的典型的一切心理方面都已形成并已固定了。苏联文学的任务就是既看到今天，也看到在生活中形成的这一丰富多彩的性格形成的历史。

他继续说道，现在是巨大性格的时代。我并不是想简单化，说不需要描写细小的激情和细小的性格。我们的同时代人愈来愈更加固定化，更加形成为一个具有在巨大形势中产生的巨大激情的巨大性格。在戏剧和小说里，我们常常有这样的情况，出现了一个巨大的性格，忽然在某个瞬间他开始背弃自己的天性，让自己误入歧途，离开大路陷进了死胡同。

谢尔宾纳（莫斯科）说，有着伟大成就的时代要求坚决扩大我们的艺术尺度：首先应是塑造新时代的英雄。苏联文学应当创造出能与恰巴耶夫、柯察金、莱奋生并列的我们同时代人的形象，这样的时候已经到来了。不可将我国人民生活中的日常事物与英雄事业对立起来，要善于从人们的平凡事情中看到这个英雄气概，在描写日常事物时，不应将它们解释成平庸无味。

照谢尔宾纳看来，近年来我国文学，特别是涅克拉索夫和潘诺娃

的作品中就有着这种倾向。

奥泽洛夫（莫斯科）谈到了正面人物的问题，这一问题对于社会主义现实主义艺术是一个十分尖锐的问题。

大家知道，我国文学的正面人物特别受到社会主义现实主义的敌人、修正主义者的攻击。大家也知道，有一个时候，在我们自己人中间也好像羞于谈论这个题目，而有的人甚至还带着那么一点讽刺的语气。

我们在保卫和肯定现代艺术中的有充分价值的英雄时，必需更加坚信地谈到社会主义现实主义所特有的诗化的力量，它肯定苏联人的新品质，未来的品质。高尔基的话值得我们深思，他说，苏联文学在肯定人时，不仅是按照他今天的样子，还应当按照他应当是和明天将是的样子来肯定他。如果作家面向自己同时代人的生活，展现其中的共产主义幼芽，这样提问题是不会导致任何理想化的。此外，形象的辩证发展正是决定于描绘新的品质如何在人们身上成长和巩固，性格如何在现实的矛盾中形成。

对于从精神潜力上来充分描绘的现代生活中的人物，如果不彻底摆脱公式主义的看法，要作创造性的探讨是不可能的。然而这样的看法不止一次地表现在我们的理论和批评里。正面人物常常被公式化了，没有血肉和丰富的生活。批评家有时“一般地”“整个地”谈到他，就是说把时代的一切典型、一切人类个性归结为一种统一的完美的标准。

我们时代的英雄恰恰就是由于他的精神面貌的丰富、他的理智的和感情的生活而使作家特别感到兴趣。广阔而充实地展示这种生活，因为问题已关系到共产主义社会的人的形成，就尤其重要了。因此我们的任务就是：提高文学质量的要求标准，反对降低这一标准的任何企图，努力深刻揭示苏联人的性格。要知道，某些作者，甚至近年来一些优秀作品的作者在塑造巨大性格、深刻揭示他们的心理和理智的丰富性上，都还缺乏足够的技巧。我国文学具有高度理性的问题是一个极端迫切的问题。许多作品的人物比起我们活生生的同时代人来，都是不大紧张地思考，感觉，争论，感受，对于生活中的一切事件都很少尖锐地有所反应。在这点上对尼古拉耶娃也有些意见，我个人是

极其推崇她的《前进中的战斗》这部小说的。可是就是在这部小说中也表现出唯理论，许多形象缺乏丰满的心理状态，人们的私生活写得缺乏节奏感和尺度感。按照"正面性"和"反面性"的标志公式化地安排人物，使人物"平衡"：州委第一书记是反面人物，第二书记就是正面的，区委第一书记是正面人物，第二书记就是反面的等等。

奥泽洛夫结束时说道，我国文学的进一步成长，其先决条件是作家要坚持不懈地钻研艺术手段，艺术手段有助于更鲜明地揭示苏联人的极其充实的生活，表现他的精神上道德上的广阔的兴趣和愿望，展示他的情感和感觉的深刻和强烈。

在会上发言的勃里基科夫（列宁格勒）与彼尔卓夫进行争论，因为后者在报告中批评了他的论《静静的顿河》中的悲剧性因素一文。

关于无冲突与中伤诽谤的问题，关于描写我们生活的英雄气概和向共产主义前进道路上的障碍的问题，会上别的发言者也都触及到了。他们大家一致认为我国文学乐观主义的音调和它的昂扬奋发的激情，用卢那察尔斯基的话来说，与"自我满足地呼噜呼噜的现实主义"和"忧郁地哭哭啼啼的现实主义"都是不相容的。文学的主要目的就是全面地表现真正的英雄人物的我们的同时代人，表现他性格中的共产主义品质的形成。

外国艺术中的社会主义现实主义

与社会主义现实主义的革新、它的起源和发展以及它与其他文学派别的关系有关的许多问题的提出，还根据了外国艺术的材料，虽然应当说，这一材料比会议所作到的还可以阐释得更广泛和更详细。

在伊瓦宪科的报告《社会主义现实主义和现代外国文学》里谈到，社会主义现实主义影响的力量和规模在战后年代大大地增长了。

伊瓦宪科报告的主要结论之一，就是认为社会主义现实主义正在成为世界上许多国家民族文化的一个最重要的因素，愈益被公认为具有世界规模的文学派别。

社会主义现实主义成功地寻找着现实的艺术综合，从各个方面包

罗万象地来描写现实，从而展示出对世界的观察具有惊人的完整性。这个倾向为苏联和外国的一切社会主义现实主义大艺术家所固有，肖洛霍夫和阿拉贡，特瓦尔朵夫斯基和聂鲁达，希克梅特和布莱希特，奥凯西，艾吕雅以及别的许多作家都具有这一特点。

伊瓦宪科的报告还分析了现代外国文学的艺术经验，这一点在莫蒂廖娃、弗拉得金、别恩什坦以及其他许多发言中也都谈到了，这种分析表明社会主义现实主义原则影响的规模与许多文章和研究有时关于这点所写的比较起来，要强大和广泛得多，新艺术形式的多种多样与民族特点比起批评界对这问题的阐释要丰富得多。

现代文学的发展表明，社会主义现实主义原则对于许多站在另一美学立场的作家，对许多文学流派都有明显的影响。伊瓦宪科通过他对意大利的新现实主义文学的分析说明了这点。莫蒂廖娃（莫斯科）则举罗曼·罗兰和别的作家为例。

她说：我们的报刊有时还表现出一些庸俗观点，根据这种观点，凡是非社会主义的现实主义者必然自动地陷于颓废，或者最好的情况也是重弹过去时代的老调。不是这样的，将西欧现代文学的批判现实主义与社会主义现实主义相对比时，就可以看到二者间的接近之处。社会主义现实主义并不是现代文学的一块闭塞的孤立的地方，它与现代整个巨大的现实主义文学有着千丝万缕的联系。

莫蒂廖娃接着谈到现实主义的这两大类型的区别，谈到社会主义现实主义方法的革新。她根据亚马多、阿拉贡、贝希尔、伏契克、布兰迪斯、布莱希特、西格斯、普伊曼诺娃、林赛的作品的材料接触到这样的问题，即从生活的革命发展中来描写生活的原则如何帮助了艺术家深入生活的最深处，帮助他描画人的成长。

别恩什坦（莫斯科）在自己的发言中谈到捷克斯洛伐克现代文学的一些问题。他谈到捷克作家创作上的探索和他们围绕着长篇小说和心理分析等等这些问题所进行的争论。她指出，在这些争论中，有时出现了一些错误的意见，有时则是在不大有成效的方向下进行探求。有些同志在公正地批评那些公式化地描写人的小说时却说，小说的基础不应是具有社会意义的问题，而应是人的个人命运。

别恩什坦继续说，这样的见解未必能令人同意，因为这种见解会

走向摈弃社会主义现实主义的具有革新意义的成就，拒绝长篇小说的史诗的可能性。发言者反对描写重大社会问题与个人命运的脱节现象，她说，批评界常常忽略心理分析这一问题，而且研究得也很不够，这对艺术实践是有害的。我们反对那种引向歪曲现实和主观臆造的心理描写手法。但是那有助于深刻揭示人的本质的一切心理分析手段都应当得到社会主义现实主义文学的探讨。

会议明确地得出结论说，世界文学的未来是与社会主义现实主义的发展相联系的，社会主义现实主义在现时条件下为综合地艺术地把握世界提供了一切可能性。

风格和艺术形式的多样性

会上，社会主义现实主义文艺的艺术多样性问题、风格问题以及个人创作手法等问题占了重要的地位。有两个报告专门论述这些问题，即诺维钦柯的《社会主义现实主义文学中艺术形式和风格的多样性》和布尔索夫的《作为创作个性的作家》。根据这些报告，会议热烈地交换了意见。

报告人和发言人在讨论中都强调指出，深刻而全面地研究社会主义现实主义的艺术多样性问题之所以必要，是当代文学发展的切身利益所决定的。目前，党向苏联作家提出了任务——不仅在内容丰富上、而且在艺术力量和技巧上居于世界第一；理论思想便有责任揭示社会主义现实主义美学的丰富性，指出多种多样的艺术探索途径，从而帮助作家为文学的高度质量而斗争。

会议从各个不同的方面探讨了社会主义现实主义艺术的多样性。这里有个人风格的问题、风格和形式的民族特色问题以及社会主义现实主义文学的创作流派问题。

艺术家的探索和个人创作手法

布尔索夫在他的报告中探讨了作为创作个性的作家这个问题，他指出，社会主义现实主义非但没有束缚具有各种独特性的才能，相反地，它为艺术个性的繁荣提供了前所未见的可能性。

布尔索夫指出，“统一的思想基础不但不损害艺术家的探索热情、创作力量和自由，而且在历史上第一次为它们的表现扫除了一切障碍。马克思列宁主义的世界观是唯一彻底科学的世界观，这样的世界观不可能限制人的思想探索，不管他是艺术家、科学家或是政治家。马克思列宁主义证实了真正地、愈益深刻地认识世界的可能性。在我们现代苏联社会中，人对待现实的创造性的态度正是因此而确立的。而创作不可能不是独创的。

我们在研究古典作家时，往往谈到他们的思想探求。当事情涉及苏联作家时，我们却忘记了这一点。我认为这是不正确的。我们这样做的时候，就降低了苏联文学的思想作用，实际上就纵容了所谓图解式的作风。

如果没有独创的、靠自己的劳动和经验获得的对生活材料的思想立场，就不可避免地会出现内容和艺术形式上的怠惰态度。作家应当深入生活，深入苏联的现实，才能看到：人民的努力和意志怎样实现了党的思想，而在这种工作中，人们自身和生活怎样变化，复杂的人类关系、深刻而矛盾的心理过程怎样产生，最后，我们的世界观本身怎样丰富起来。

反动的批评界根本否认我国文学在艺术上是丰富多彩的，它断言：既然所有真正的苏联作家都信奉同样的一些思想信念，因此他们在艺术方面也就彼此毫无区别。

关于这方面，布尔索夫在分析肖洛霍夫、法捷耶夫、列昂诺夫这样一些大作家的著作时，指出，他们每一个人的创作都是关于我们生活的独立的和独创的思想艺术概念。

他说，问题在于，一种概念并不与另一种概念相矛盾，它们是互相补充的。然而在实践中我们不一定遵循下面这个现实主义美学原则，这就是在评判一位作家时要看他借助于他一人所特有的艺术手段在生活中发现了什么新东西。

当然，要求忠于自己的时代，对全体苏联作家来说都是责无旁贷的，但是在对作家提出这个要求时，应当严格地个别对待，要估计到他们每一个人的才能和经验的特殊性。例如，绝不能用适合于尼古拉耶娃的尺度去衡量潘诺娃。

布尔索夫接着强调指出：目前我国文学正经历着创作力量的新高涨。党坚决反对个人迷信及其有害后果，在很大程度上促进了这一点。党在第二十次代表大会以前所采取的措施，尤其是第二十次代表大会的决议，消灭了妨害群众和每一个人表现主动性的障碍。在这时，文学的社会积极性急剧地提高了。

真正的革新家是这样的一些作家，他们并不忽视我们现实中的那些消极因素，但他们也受到我们的全面地展开共产主义建设的时代所特有的、我国人民的强大的创造热情的鼓舞。

报告人接着说，毫无疑问，奥维奇金是五十年代我国文学生活的具有代表性的人物之一。他的创作是我们文学所面临的新要求的活生生的反应。他的作品带有明显的政论性质。作者的意见、作者的议论在这些作品中具有决定性的意义。可以把奥维奇金叫做作家兼政论家。他对读者起影响的主要力量，是凭借鲜明的艺术描写的社会热情。

与奥维奇金不同，田德里亚柯夫在提出类似问题时，完全不采用政论式的插笔。他的领域是心理分析。田德里亚柯夫把集体农庄的农村生活中的不良因素看作尚未克服的小私有者世界的方面，把它们理解得非常广泛。

奥维奇金和田德里亚柯夫的经验再一次使我们确信，苏联作家的艺术个性是在他积极参加我国人民多方面活动的过程中形成的。这就是说，作家只有当他力求把自己的创作同苏联社会生活融合在一起时才能认识到自己，才能实现自己的才能，才能成为真正的艺术个性，而如果他中断了同时代的联系，那么他就必定会丧失艺术个性的特点。这样的例子也是我们都知道的。

布尔索夫指出，近几年来文学生活的一般过程，也表现在像长篇小说那样重要的体裁中。在目前，当我们正踏上向共产主义迈进的道路上的时候，苏联的长篇小说正倾向于综合地描写我们的整个社会，而克服了过去在体裁上分为描写“生产”的小说和描写“集体农庄”的小说的现象。在这方面，尼古拉耶娃的长篇小说《前进中的战斗》和格拉宁的《婚后》很令人感到兴趣。作者都是按自己的方式提出任务，又用自己的方法来实现这个任务。在我们面前实际上是用两种

不同的方法来揭示苏联人——我们同时代的人的心理。尼古拉耶娃的出发点是领导人的心理；而格拉宁却是从私人生活的方面来看人的心理。尼古拉耶娃从生产走向日常生活，格拉宁则从日常生活走向生产。看来，这两种途径都同样是合理的，决不能对其中之一有所偏爱。这里，全部问题在于作家的个人才能和生活经验的特性。

布尔索夫在报告结束时声称：苏联文学的经验表明，一个真正的社会主义现实主义艺术家总是独一无二的、独特的，因为如果可以重复，就谈不上创造了。但是作家最不应当去考虑，怎样使自己不像任何人。这只会使他制造表面的风格。作家必须关心怎样更好地为自己的时代服务。因此他就应该了解自己的时代，还要达到现代艺术的水平。

社会主义现实主义文学的创作个性的绚烂多彩的问题引起了会上不少发言同志的注意。

阿达莫维奇（明斯克）这样开始了他的发言：有一个问题提得很合理：我们的批评家和文艺学家的著作，对我国文学的巨大艺术个性的产生和形成，起了多少促进作用呢？批评有时是不是把艺术多样性归结为表面的、多半是派生的风格素质了呢？有些批评家很郑重地"允许"作家：随便用什么体裁写吧，随便用什么语言风格写吧。他们真的以为社会主义现实主义文学的艺术多样性全部表现在体裁和语言风格上了。

幸而根本不是这样。我们读一读肖洛霍夫的作品。再读一读列昂诺夫、马雅可夫斯基的作品，也读特瓦尔朵夫斯基、库巴拉的作品，然后读库列肖夫或者玛克西姆·唐克的作品，我们就会感到，他们的作品不但体裁和语言风格不同，而且还有更重要的差别。他们都是具有同样的思想——共产主义思想的作家。可是这并不妨碍他们各自具有大不相同的生活见解和感情气质。他们每人都是崭新的社会生活环境、新的社会心理典型的第一个发掘者。

阿达莫维奇接着说，布尔索夫的报告着重指出了苏联艺术家有权进行思想探索的原则。这"思想探索"一词如果完全解释为我们作家在马克思列宁主义武装下力求洞察自己时代的深邃奥秘和洞察它的

矛盾的光明正大的愿望，那么这不仅是一个真正的作家——既作为艺术家、也作为非但要解释世界、并且还要积极改造世界的哲学思想的代表人物——的权利，而且是他的义务。

马克思主义和苏联文学的敌人硬说马克思主义哲学思想束缚着思想和才华，而事实上，马克思主义使艺术家的目光磨炼得特别锐利，使他对社会生活和人们心理的洞察达到前人从未获得过的深度。所以说苏联文学乃是而且应该是（批评的任务便应为此而斗争！）首创的文学。杰出的马克思主义批评家卢那察尔斯基曾经写道："用自己的作品为已经制订出来的宣传条例作图解的艺术家不是好艺术家。艺术家所以可贵，恰恰由于他开垦了处女地、依靠全部直觉深入到统计学和逻辑学一般难以深入的领域。"

阿达莫维奇指出，所以，我们不应该仅仅以体裁和风格的多种多样来衡量文学的丰富多样的艺术色彩。体裁和语言手法的多样性如果与丰富的内容联系在一起，它们才是异乎寻常地重要。我们不是都读了一些俄罗斯、白俄罗斯或者哈萨克的小说吗，从语言风格手法和民族色彩上看来，它们似乎各不相同，然而它们毕竟同样是思想平常，观察一般，感情不深。为我国文学的绚烂多彩的艺术色彩和鲜明性而斗争，这首先便是反对图解作风、为首创的文学而斗争。

最近时期的作品中，具有艺术首创性的出色作品是斯杰尔马赫的《人血不是水》、尼林的《残酷》、特瓦尔朵夫斯基的《山外青山天外天》、尼古拉耶娃的《前进中的战斗》、奥维奇金的特写、田德里亚柯夫的作品、特罗耶波尔斯基的《科学副博士》、白俄罗斯诗人唐克和潘钦柯的异国生活短诗等等。

阿达莫维奇结束发言时说道：究竟是什么东西使作家成为真正的创作个性、成为新的冲突和典型以及新的创作手法的第一个发现者呢？是才能吗？当然，没有才能就没有巨大的创作个性。但是如果作家还没有感到必须用自己的语言干预生活，才能就无法充分发挥力量。只有当作家对周围世界的一切事件萌发了尖锐的责任感的时候，赋有天资的人才能够成为创作个性。这样的艺术家将表现他自己的、真正内容充实的世界观、自己对世界的态度、自己的风格。为文学的丰富的艺术性和为艺术风格的多样性而努力，首先是每个作家为深刻

地个人的、有炽烈党性的、光明正大的生活态度而作的努力。

柯斯杰良涅茨（列宁格勒）谈到艺术个性的特点和作家的内在发展逻辑问题的时候，分析了潘诺娃和卡扎凯维奇的创作。

他说道：要是信了我们某些批评家的话，那么一个作家——卡扎凯维奇就没有了。他至少是两个，说不定还是三个不同的作家，仅仅由于误会取了相同的姓名。一个是好作家——《星》和《奥德河上的春天》的作者；第二个是坏作家——中篇小说《草原上的两个人》和《朋友的心》的作者；第三个是毁誉参半的作品《广场小屋》的作者。然而这本是一个有着自己的内在发展逻辑的作家。在这条发展道路上，可能获得成功，可能平平常常，可能飞腾，也可能下堕。不过应该从统一中来看待这条道路。

我们怕说我们的缺点有时是成绩的继续和结果。否则，我们就能向读者解释，卡扎凯维奇提出的是同一个问题，这个问题在《星》中阐述得很好，在《草原上的两个人》中有了新的转变，结果处理得不好。我们是能够揭示卡扎凯维奇的内在发展逻辑的。发言者认为，维克多·涅克拉索夫和巴维尔·尼林的情形也是如此。

谢尔宾纳不同意柯斯杰良涅茨的论点，他断言，柯斯杰良涅茨把作家的个性绝对化了。

谢尔宾纳说：不，作家对自己的估价也时常不一致，作家可能跑在时代之前，也可能落在时代之后，可能有技巧旺盛的时候，也可能有技巧衰退的时候。如果潘诺娃写出了有才华的、但是不如她的《旅伴》那样意义重大的作品，那么为什么要避免谈这一点呢？我们不能把不同的作品划一等同起来。

特里峰诺娃（莫斯科）认为须要深入地研究不同艺术家的个人创作手法，不允许在批评他们的作品时忽视这种创作手法。她说：

有人肯定乌克兰散文中存在着浪漫主义风格。尽管这种肯定多么令人信服，但乌克兰散文内部（譬如在斯杰尔马赫和冈察尔之间）仍然存在某种差别。它是由艺术家的个人特色和风格所决定的（在社会主义现实主义和民族特色的范围内）。我认为，我们今后的研究工作应该朝这方面进行。

巴彼尔内（莫斯科）在发言中指出道：布尔索夫的报告中有一

点说得很对：不能忽视作家的独特性；不能以适用于尼古拉耶娃的尺度来衡量潘诺娃。不过这类事情至今还不断出现。

关于这一点，发言者对《旗》杂志一月号发表的苏奇科夫的文章提出了批评。

巴彼尔内说：这儿引了歌德的话：为了研究一个诗人，必须进入他的国度。如果把潘诺娃的创作比作某个国度，那么苏奇科夫认为：我干吗要到这个国度去？还得搞清楚这是个什么国度哩。于是他没有迈进这个国度一步，就开始对它进行毫无理由的炮击（这里指的是《感伤主义的小说》）。

波里亚科夫（莫斯科）一方面指出了布尔索夫报告中许多肯定的方面，同时说明，这个报告以抽象的个性问题暗中取代了客观的方法和风格问题。结果创作个性就成了某种既不依赖方法、又不依赖世界观的独立的东西。其实作家的独特性表现在独一无二的个性和共性的有机统一中，亦即如马克思在他的经典公式中说过的“人是社会关系的总和”。不能把个性问题与方法、世界观和风格问题分割开来。

布尔索夫在结束语中不同意波里亚科夫对他的报告所作的批评，他发展了作家的创作个性是与他的思想探索有关的看法。

布尔索夫补充道：“我觉得柯斯杰良涅茨理解错了。问题不在于赦免写了坏作品的好作家，问题在于，他写了这个坏作品，就要对他进行批评。

艺术的民族特色

会上探讨的我国文学的多样性问题的第二个方面，是风格和艺术形式的民族特色。这个问题在诺维钦柯的报告中占了最主要的篇幅。

诺维钦科说：社会主义现实主义文学的各种风格和艺术形式首先现实地存在于自己独特的民族面貌中，苏联文学的艺术财富也首先从它的民族色彩的丰富性开始。

苏联文化，以及作为它的组成部分的文学，在内容上是社会主义的，在形式上是民族的。同时，由于在文学中内容的范畴无论如何决不是抽象的，某种民族规定性的特点和民族特殊性不但是文学作品的

形式、而且也是内容所固有的。

苏联文学的民族色彩的多样性是历史地形成的，而在我们的时代，由于各社会主义民族文学所特有的、总的思想内容上的一致，这些民族色彩越发鲜明、强烈地表现出来了。既多样，又一致；既保持苏联每一民族文学的独立性和特殊的民族面貌，又密切地互相影响——如果我们从这方面观察我们文学的发展，那么这些就是它的最共同的公式。

接着诺维钦柯根据拉脱维亚、乌克兰、白俄罗斯以及苏联东部各民族文学的一些材料，指出社会主义现实主义的各种风格和形式有哪些民族色彩，指出社会主义现实主义在不同民族艺术中的发展性质如何依从于它们的民族艺术传统。

报告人提请大家更深入地研究各种“民族风格”，这里所谓“民族”风格，并不是指这些风格的特别的民族来源，或是该民族文学的特殊属性，而是指它们在这种或那种民族文学中的实际存在。

在研究和批评的实际工作中运用社会主义现实主义文学的民族风格概念，将会帮助我们更充分更清楚地了解我们每一种民族文学的丰富多彩的风格，判定文学发展中的主导倾向，阐明这些倾向的强弱面。

还有许多发言都谈到了苏联文学的民族特色问题，发言者都指出，社会主义现实主义在各个不同的民族文学中是历史地、合乎规律地形成的，并且它促进了这些文学的顺利发展。

苏尔坦诺夫（塔什干）说：有一种论点，说社会主义现实主义方法似乎是强加于苏联文学的（包括苏联各民族的文学在内），这是根本错误的。例如乌兹别克的文学史便充分明显的表明，早在“社会主义现实主义”这个概念形成之前，社会主义现实主义方法的一些特点便已经在文学的历史过程中逐渐具备了。十月革命的最初几年中，便已经在哈姆札、阿依尼这些乌兹别克苏维埃文学的奠基者的创作中出现了新方法的显著的征兆，这种新方法是在人民进行社会主义革命的斗争中产生的。

“社会主义现实主义的诽谤者硬说，三十年代我们承认了社会主义现实主义为我国的基本创作方法，这便妨碍了苏联文学的正常发

展。关于这点，能找到哪怕是一丝一毫的事实根据吗？不能，找不到。相反的，苏联各民族文学在我国第一次作家代表大会以后的全部历史的特点便是蓬勃的发展。这个时期许多杰出作家的才能充分发挥了强大的力量，如乌兹别克文学的阿依别克、加福尔·古里亚姆、哈米德·阿林疆、阿布杜拉·卡赫尔、塔吉克文学的阿依尼和米尔佐·土尔松－查德、哈萨克文学的阿乌艾左夫和穆坎诺夫、土库曼文学的凯尔巴巴耶夫等。他们和中亚各民族和哈萨克斯坦的其他许多作家创造出不少如今成了苏联文学的珍贵财富的作品。

发言人指出道：敌人说社会主义现实主义方法起着拉平的作用。但是方法的共同性在文学中从来不曾拉平和抹煞过各个不同民族文学的民族特色或各个作家的个人独特性，没有一个严肃的文学研究者能够否定苏联各民族文学的最最著名的代表人物的创作面貌的特色。许多苏维埃民族文学的富有才能的作品都鲜明地反映出该族人民特殊的民族性格、他们往时和现代的文化和风习、以及特别表现在他们文学语言中的形象思维的特色。

苏尔坦诺夫接着又说，谈到敌人的攻击，我们也应该记住，我们本身的错误在某种情况下是会给反对社会主义现实主义的挑衅性叫嚣提供材料的。我们完全不能容忍，有一些思想性艺术性显然都很薄弱的作品会被奉为社会主义现实主义文学的典范。某些批评文章夸大了各种文学影响对民族文学的成就所起的作用，忽视了、低估了民族文学本身的成就，这也是不正确的。还有一些批评家证明我们各苏维埃民族文学的代表人物仅仅向俄罗斯文学学习，这种言论同样是错误的。各民族作家不但向普希金和托尔斯泰学习，同时也向巴尔扎克和莎士比亚学习，不但向高尔基、马雅可夫斯基和肖洛霍夫学习，同时也向我国的和外国的社会主义文学的其他许多代表人物学习。

苏联各民族的文学一方面承受着俄罗斯文学和世界文学的良好影响，同时仍然忠于优秀的民族传统。它们成功地发展着民族风格，革新地应用着传统的民族形式和形象。民族风格和民族形式问题在会上得到了颇为详尽的阐述。特别是比克穆哈梅托夫（莫斯科）的发言专门论述了这个问题。

他说，风格分析只在牵涉到古典文学和整个世界文学的情况下，才能作为广泛总结的基础。苏联文学在风格上的革新问题，如果不注意到苏联文学（和世界文学）自古以来风格上的进化，干脆就不能解决，否则对问题的探讨就会陷于局部细节上，就将不成其为科学的探讨。在涉及苏联东方各民族文学时尤其如此。譬如鞑靼的诗歌，由于接受了俄罗斯、西欧和东方文学的影响，在过去曾创造了种类极为繁多的风格流派。这些流派也就是鞑靼苏维埃诗歌中风格发展的基础。

苏联诗人们所推广的、曾决定了文学的整个面貌的第一个风格路线是现实主义风格。但是除了这个主要的总的路线以外，鞑靼苏维埃诗歌还承继着另外一些风格流派，如象征性民歌体，象征修辞体等等。

比克穆哈梅托夫指出，象征修辞体风格不仅留下了好的传统，自它存在以来的几千年间，它创造了不少不朽的美学珍品，损害这些珍品也就是伤害某些东方文学本身。象征修辞体风格传布了一种传统——精细美妙地感受事物、自然现象、人的美和人的内心世界。它培养人们眷爱永不衰败的大自然的美丽，教会人珍贵内心活动和思想活动的精湛美妙，因而也就传布了人道的感情。

发言人最后说：但是，否定东方文学的古典传统的态度却久久流传，目前也还常常有所表现。在许多论文和短评中还不时出现一种片面的论点：认为传统的象征形象是“公式化”的，认为它们已经过时，它们不是独创的等等。当然，它们在手艺匠手中变成了苍白病态的东西。但是要知道，不应该根据这些平庸的创作来研究艺术，社会主义现实主义文学应该发展也正在发展各民族素有的并且于我们时代有益的一切民族风格传统。

奥尔洛夫发言指出了格鲁吉亚诗歌的民族风格特色。

他说，格鲁吉亚的古典大诗人所以能够创造有思想性和热情充沛的伟大艺术，就因为他们依据了丰富的人民创作，确立了严格壮丽的、具有民族特色的、真正不可重复的诗歌风格。格鲁吉亚苏维埃诗歌的优秀创作发展了这种民族风格。

当然，在三十和四十年代的不少格鲁吉亚有才能诗人的创作中，

曾经广泛流传过外表华丽而内容毫无生气的刻板式的“修饰文体”。不过近来格鲁吉亚诗歌已在顺利克服它。目前格鲁吉亚诗歌一方面丝毫没有丧失独特的民族特色，同时又广阔地扩大了它的世界，重又展翅高飞。

这里无论如何也不能认为，一个民族诗人（这里指格鲁吉亚诗人）应该摒弃他习惯了的、历史地形成的形象性和象征意义。特别是谈到格鲁吉亚诗歌时（其他东方诗歌亦然），不应害怕“象征意义”这个字眼，因为“象征意义”——它总是具体的和富有活生生的现实内容的，——正是它们一贯的特点。

阿勃拉莫维奇（伊尔库茨克）认为，不能把民族特色问题归结为语言问题。须要研究民族性格在文学中的反映。发言人指出，西伯利亚作家的许多作品都反映了俄罗斯民族性格的特点。

尼耶特列谈了社会主义现实主义在拉脱维亚文学中的形成问题；捷林斯基（莫斯科）分析了现代爱沙尼亚文学的某些发展趋势。

罗米泽（莫斯科）的发言也探讨了民族风格问题。

他说，东方诗歌的许多典范作品的特点便是高昂庄重的音节、紧张的激情、爱好美丽而富有效果的比喻。思想如洪流奔泻，把生活的巨石卷进自己迅急的水流。在东方古典诗人的诗歌中往往找不到实物的细枝末节、详尽的现实主义描写、行为和动作的心理论证和对于人们心灵的辩证发展的剖析。诗人创作的注意力转向了生活的其他方面——崇高的或悲壮的方面。他们喜欢广泛大胆的比较和对照。他们的思考范围宏伟广博。

罗米泽接着说，那些严格卫护真理的人们并不深入问题的实质，可是却用一成不变而又捉摸不定的标准来衡量文学财富，他们会说，“这是修辞，是花言巧语而已”。但假如研究一下具体的基础——社会的、历史的、文学的基础——真正地作些考察，那么显而易见，这不是修辞，而是经过痛苦而获得的真正文学艺术。把冷冰冰的与真情实意格格不入的修辞和庄严、崇高、昂扬、华美、精力充沛和热情洋溢的音节之间划上等号难道是合理的吗？

罗米泽在强调风格必须与艺术思维的民族特点联系起来研究之后，他进而接触到了现实主义和浪漫主义的相互关系问题。

他指出，在乌克兰、阿捷尔拜疆、乌兹别克、阿尔明尼亚、格鲁吉亚、塔吉克和其他一些民族文学中，浪漫主义不仅作为历史上一定的文学流派存在。浪漫主义在这些文学中是一种民族风格倾向，它始终伴随着文学的发展而存在着。浪漫主义艺术形式与文学的民族传统是不可分割的，更确切地说，浪漫主义传统和民族风格是水乳交融的，这一点曾赋予了浪漫主义特殊的思想和美学内容。在浪漫主义色彩和浪漫主义艺术形式中闪耀着现实生活的光辉。

民族文学中存在着形形色色风格倾向的问题，自然而然把会议参加者导向另一个问题：社会主义现实主义艺术中是否存在不同的风格派别和创作流派。

风格流派

发言人都着重指出，作家们采用各式各样的艺术形式，这是合理的，只要这些形式有助于真实地反映现实。这就提出了另一个问题：浪漫主义风格和象征性风格是否同社会主义现实主义的基本原则，特别是同历史具体性的原则发生矛盾呢?

罗米泽说：象征性的、夸张的、浪漫主义的艺术形式并非社会主义现实主义方法所禁忌的。要是我们标准式地理解社会主义现实主义美学的要求，那么我们就得从我们的文学宝库中剔出布莱希特、武尔贡、希克梅特、雅诺夫斯基、列昂尼捷、古里亚姆、施拉兹和其他作家的一大部分作品。这些作家的创作中有着不少浪漫主义地提高了的形象、隐喻和象征，不少象征性的和夸张的东西。

这一切怎么能够和社会主义现实主义诗学相一致呢？这与社会主义现实主义方法的一个要求——历史具体地描绘生活又如何能一致呢？骤然看来，浪漫主义和象征性的艺术形式对这类要求是完全弃之不顾的。于是某些文艺学家出于“挽救”许多优秀文艺作品免遭社会主义现实主义的驱逐的良好愿望，竟找到了这样的救生之道——他们肯定地说，应该抛弃历史具体性原则，因为它并不符合复杂纷繁的苏联文化发展的经验。

这些同志的谬误在于他们对“描绘的历史具体性”这个概念作

了直线式的解释。描绘的历史具体性并不意味着盲目地驯从地信奉事实、要求被描绘的事物万分精确、描绘的方式绝对符合于被描绘物的形式。“描绘的历史具体性”这个概念包含着更为深刻、更有内容的含义。它根本不是号召大家把艺术视为现实的简单类似物。而且我相信，“描绘的历史具体性”并不与诗学有关，也不与文学作品的形式有关，它与作家的思维——艺术思维的目的性、鲜明性、具体性有关。象征性和浪漫主义的艺术形式并未妨碍布莱希特、希克梅特、列昂尼捷通过这种形式表现非象征性的、非常清晰的、能够清楚地捉摸得到的社会思想和我们时代的重大哲理。艺术象征和隐喻有时并未减弱、反而加强了这种思想的意义，使艺术家的思想明显、尖锐和波澜壮阔。

佛拉德金（莫斯科）和塔盖尔（莫斯科）的发言也提到了浪漫主义和象征性的形式和历史具体性的问题。

塔盖尔说道：我们总是一再地说，社会主义现实主义提供了多种多样的艺术风格，但是这个公式大体上常常被解释成这样：艺术风格的多样性也就是创作个性的多样性。实际上这不过肯定了一个简单的事实：社会主义现实主义艺术家具有独创的、特殊的观察世界的方法。这完全是对的。但这么一来，社会主义现实主义艺术的特征就丝毫也没有了，因为一般地说来艺术是否可能没有创作个性呢？

然而，社会主义现实主义艺术允许有极其多样的风格。这里说过现实主义和浪漫主义路线，但它们还不是社会主义现实主义风格流派的全部。我们非常缺乏专门名词，也许就因为如此，许多东西我们简直就叫不出它的名字，譬如说，马雅柯夫斯基的创作就风格流派而论便不能仅仅以现实主义风格或浪漫主义风格的概念来说明其特征。

塔盖尔继续说：我觉得，社会主义现实主义方法同它以前的许多方法之间的原则性差别就在于：社会主义世界的艺术家面前所展开的现实的概念，要远较以往广博。就是这种历史概念的广博性允许了甚至要求着多种多样的艺术观察方法，没有多种多样的艺术观察方法，就不能解决再现社会的革命发展的真实这个重大任务。而这个任务正是社会主义现实主义的基础。

雅诺夫斯基（诺伏西比尔斯克）针对诺维钦科报告中的某些原

则提出争论。他说：

什么是从现实的革命发展中描绘现实呢？我认为，在目前，这就是描绘现有的、应该有的、将来必然产生的东西。

如果深入地研究一下诺维钦科报告中的某些原则，那么就会得出：社会主义现实主义中存在着浪漫主义流派和现实主义流派，其中之一（现实主义流派）是主要的，头等的，另一派则是非主要的、次等的。我指的首先是诺维钦科的这个论断：在美感方面控制当代人的理智和感情的不仅仅是、而且主要也不是浪漫主义的风格（尽管它们对我国文学有无可怀疑的意义），而是那种以自己惊人的优美、以渗入现实的深度而令人醉心的、伟大的现实主义艺术。这种艺术就是社会主义现实主义的主要路线和主要风格传统。

不过伟大的现实主义艺术，大概就是社会主义现实主义艺术，它的一个组成部分便是革命的浪漫主义。我当然明白，一边是谈方法，一边是谈风格。但即便如此，现实主义风格的“头等地位”和浪漫主义风格的“次等地位”这个原则也不会更能使人理解和更正确。

为什么会这样呢？我认为原因是社会主义现实主义中的浪漫主义流派往往被理解得很抽象。今天我们谈革命浪漫主义的时候，我们没有从我国文学的经验出发，而是从旧的为自己时代所限制了的浪漫主义概念出发，于是自然会得出浪漫主义流派是次等的流派的结论。然而如高尔基和法捷耶夫等作家的理论思想和艺术实践却表明了，苏联的大作家都曾致力于解决革命浪漫主义和现实主义的结合问题。

谁能怀疑，法捷耶夫和伊凡诺夫、拉甫列涅夫和盖达尔、巴格里茨基和斯维特洛夫、维什涅夫斯基和巴乌斯托夫斯基是现实主义作家、同时在他们的创作中又鲜明而强烈地表现了“浪漫主义的”东西呢？理解了我国文学上的这些事实，我们就应当十分清楚，社会主义现实主义缺少了革命浪漫主义是不可想象的。关于这一点，最近的一些作品——如杰缅季耶夫、库兹涅佐夫、萨尔塔可夫的中篇小说，索勃柯的长篇小说——都作了证实。这些作品都富有激昂的情绪、高度的创造热忱和对于未来的向往，这一切特征都可以公正地称之为革命浪漫精神。

如果有谁分析了苏联文学多年来的全部经验，他就会确信，向往

未来、向往明天的现实正好也是从现实的革命发展中描绘现实的内容。

诺维钦科在结束语中与雅诺夫斯基争辩。他强调，认为革命的浪漫精神是社会主义现实主义的一个组成部分，与下面的事实并无矛盾：在许多创作个性身上，这种浪漫精神获得了特殊的艺术表现形式，表现得异常强烈。结果我们便有了采用一定的浪漫主义形式——作为社会主义现实主义的无数风格路线之一——写作的作家。

诺维钦科指出：无论是革拉特柯夫或者安德烈·乌比特，还是尤里·雅诺夫斯基，他们都是社会主义现实主义艺术家，但是从他们每个人是否掌握着浪漫主义描绘方法上着眼，我们能够把他们彼此很明显地区分开来。我的反对者说，库兹涅佐夫和索勃柯的作品具有革命的浪漫精神。当然，我国绝大多数作品都具有这个特点。然而应该把作为一定的明确的生活方向、作为生活中文学中的一种热情的浪漫精神与作为具备特有的艺术表现方式的风格流派的浪漫主义加以区别。

诺维钦科接着说，我不同意雅诺夫斯基说我的报告仿佛是把浪漫主义流派宣称为次等的东西。不是这样。但是我认为，批评家有权利根据每国文学的具体民族条件，提出它的口号——必须发展他们认为在当时祖国文学发展阶段最为有益的创作风格流派。

会议指出，社会主义现实主义范围内存在着各色各样的风格流派，但目前对这个事实显然没有给予足够的肯定。应该阐明这些风格流派的特征、它们具体的艺术特色、风格和方法之间的辩证关系，这正是我们的文艺学应该实际解决的任务。必须深刻而具体地研究有关各种描绘形式——其中包括有现实基础的象征性形式——的问题，同时也要坚决地反对那些唯心主义和形式主义地解释这些重要问题的作法，因为后者会把艺术家推向主观主义和唯美主义的道路。

讨论我们创作方法的美学革新问题和社会主义现实主义艺术形式和风格的多样性问题的时候，许多发言人都尽量联系到我国文学当前面临的任务。

会议参加者纷纷就苏尔科夫开始谈到的人民的美感教育问题发

了言。

英培尔（莫斯科）发言谈到了作家和读者双方相互承担的责任问题。

她说道："读者的趣味有些败坏，我们就应该与之斗争。一方面注意倾听读者的意见，同时还应教育他们，不怕向他们指出他们的缺点。读者对于文学的状况也负有责任，一旦文学的水平有所降低，那么在这件事情上不仅作家在起作用，读者也在起作用。读者有时会接受一些批评所应用的不太恰当的方法。"

英培尔举读者对尼古拉耶娃的《前进中的战斗》的一些反映为例。她谈到所谓"侦探小说"给予少年的有害影响。这种作品所以能迷惑读者，原因还在我国大量的文学作品不太引人入胜，不够有趣。英培尔指出，常常有这样的事，当你读一本书的时候，往往预先就知道下面是什么，这就使人对这本书的兴趣大减。作家和批评家应该对情节和结构予以更多的注意，向冗长拖沓作无情的斗争。

勃罗甫曼和伊斯巴赫（莫斯科）提出要为正确地培养读者的美学趣味而努力，要提高我国文学的教育作用。

潘科夫（莫斯科）指出，我国当代文学的迫切任务，是除了已经定型的典型外，还要密切注意眼前正在形成、成长和发展的新的典型。

叶尔米洛夫（莫斯科）的发言提出了必须确切地制订和发展作家协会章程中的某些理论公式的问题，如社会主义现实主义方法、艺术家的世界观、艺术家同生活的联系等等问题。

其他许多发言都曾触及了现代文学的许多重大问题，这是此次会议与过去一些学术讨论会不同的地方。我们许多批评家和文学史家虽然已经逐渐面向现代生活，但是这个转变却还远远不够。会上仍有不少脱离生活、空谈理论的公式化发言。也有些毫无内容的空洞的发言，缺乏分析、概括和探索。不过它们并不能决定讨论会的面貌。会议的主导趋向是文艺学与批评相接近，理论与实践相接近。

阿尼西莫夫总结了会议的工作。

他说："会议是有意义的、内容丰富的；因为我们不是抽象地、不是凭臆测、而是最密切地联系到生活的要求、联系着我国艺术的生

动活泼的实践来提出社会主义美学的一些重大问题。"

苏联文学的无比丰富的创作经验充实着并且推动着我们的理论。同时文学的发展也和我们对当前文学现象作理论性总结的水平的高低有关。

我们对社会主义现实主义理论的各个方面的研究是有某种程度的不平衡，所以把主要注意力集中在做得不够的地方，是完全适当的。社会主义现实主义的起源问题，虽然有时还出现一些似乎早就抛弃了的观点，但它已是一个不容争辩的问题。社会主义现实主义的哲学基础也是毋庸置疑的，十分清楚的。美学问题（从它的本意来讲）还研究得相当不够。只有向这个领域推进，才能揭示我国文学的雄伟的规模、它的强大的创作力量和巨大的潜力。

所以，会议集中主要注意力去研究社会主义现实主义的美学革新问题，是完全正确的。首先是就苏联多民族文学的艺术特色发表了许多可贵的见解和作了认真的总结，阐明了统一的苏联文学和它的复杂多彩的民族支脉的发展的辩证关系。

非常重要的是证明了我们的十分清楚和明确的美学概念具有绝大的灵活性和它特具的广泛性。无疑地，这个美学概念也包含着浪漫精神。我们的文学有可能应用社会主义现实主义的各种手段把以前构成了浪漫主义的特殊部分的一切东西反映出来。浪漫精神也包含在社会主义现实主义之中，这个原理具有特别重要的意义。它着重表明了我们的创作方法范畴广大，并且特具着历史综合的力量。

关于我国文学的丰富多彩和美学财富的其他几个方面也都谈得很正确。

毫无疑问，在社会主义现实主义范围内也可能有象征性形式的作品。有些批评家看到这类作品，便表现出某些成见，其实他应该从整体观点，应该根据艺术家企图通过象征手段表现什么去解决这个问题。如果说形形色色的莫名其妙的东西、现代主义的矫揉造作是与社会主义现实主义绝不相容，那么，对于最有力地表现社会主义内容的形式所作的探索却不能预先有所限制。因之谈到某个作家作品中的象征性特点时，必须始终要联系到该作品作为思想艺术的统一体是部什么作品。公式主义在这里，正如在任何地方一样，都是要禁忌的。

关于社会主义现实主义的革新和我国古典传统问题有很多争论。

不应认为，我们对于古典作品的密切关心会阻碍苏联文学的革新愿望。似乎我国文学没有自己的面貌，似乎它还没有成熟！会议令人信服地表明了，循序渐进地包罗万象地研究苏联文学的革新问题，其历史前景是大有成效的。已经到了把古典传统问题真正充分地提出来的时候，已经到了苏联文学更大胆地把自己的工作与我国伟大古典遗产的规模相比较的时候了。

苏联文学最伟大的革新、我们最伟大的美学成就便是历史乐观主义。它当然与那种桃色幻想、小市民式的好心肠以及悲剧范畴即将终结的说法毫无共同之点的。不，历史乐观主义精神意味着对待现实的新的态度和彻底揭示这个现实的可能性。这是我们美学的特征的一个重要方面。

会上还谈到了作家的创作个性问题，这非常重要，非常好。当然，创作个性的问题，与该个性在什么社会制度条件下形成和发展，是不能分割开来的。在毫无根据自称是“自由的”资产阶级世界条件下，我们常常看到那里对个性的解释是非常虚伪的。在我们的条件下创作个性具有空前未有的良好发展条件，思想上和创作上的探索在真正自由的条件下前途无限远大。在我们的概念中，创作个性的范围与它的创作责任感的范围是同样巨大的。

遗憾的是，我们具体地打算给作家的创作个性拟定一个定义，却作得不大成功。要从正确的假定转为对某个作家的创作个性的断定，还须要作得更深思熟虑，更确切，更有内容。

如果谈到苏联批评家和文艺学家的创作个性，那么他们的创作个性特别应该表现在反对教条主义反对公式化的不妥协性上。然而会上有些发言却充满了公式主义。有些同志似乎把我们四十年来获得的并且目前每天都在取得的重大进展忘得干干净净了，他们的发言给人一种印象，仿佛我们的批评和文艺学老早就没有进展，停止发展了。我指的是又有人把个人与集体、把古典遗产和苏联文学对立起来。须知这都是早经解决了的问题，是早为生活本身和我国文学的经验本身所解决了的问题。

必须有勇气、爱好新事物、不容公式主义地肤浅地解决问题。这

就是苏联文艺学家和批评家的创作个性的最重要的特征。

会议对于外国修正主义者的言论表示了真正的毫不妥协的态度，并且给予他们狠狠的反击，每当他们企图污蔑苏联文学的时候，将永远受到这样的反击。

无疑地，苏联文艺学和文学批评在近年来明显地成长起来了。探索着的研究家的思想聚精会神地活动着，我们正满怀信心地前进。

可以说，我们这里不知不觉地在发生着十分有趣的变化。譬如，研究我国文学发展中的最迫切问题的人群显然地扩大了。会议表明，我们许多有名的研究十九世纪文学的专家现在正富有成效地研究社会主义现实主义理论。研究古典文学和研究我国现代文学的人员发生这种特殊的扩散是十分有益的。许多文艺学家和批评家的发言都有一个显著的特点，就是与生活与我国文学的要求密切地联系着，充满着现代生活的精神。会议尽力有助于我国文学在苏联共产党第二十一次代表大会所指出的道路上、在党性的基础上、在加深它同生活联系的基础上向前迈进。

阿尼西莫夫在结束语中强调指出，应该期望我们的会议将巩固苏联文艺学和批评力量的团结一致，希望我们今后的工作较目前具有更高的水平。

（康元译自《文学问题》1959 年第 6 期）

编后记

《现代文艺理论译丛》是一个专供文艺工作者参考、研究的不定期刊物，里面将刊载一些现代外国进步的文艺理论、文艺批评以及有关的材料。我们希望做到每辑的文章，至少大部分文章，都有一个中心内容。由于编者的水平、掌握的材料等等都很有限，我们恳切希望文艺界同志，特别是从事外国文学工作的同志能大力协助，提供材料，提供意见。

这一辑的内容是社会主义现实主义问题。

一九五九年三月初，苏联科学院高尔基世界文学研究所和苏联作家协会联合召开了讨论社会主义现实主义问题的学术会议。来自苏联各共和国、各州、各大城市的三百多位批评家、文艺学家、作家和高等学校教师参加了会议，其中将近四十位发了言。

提供会议讨论的有五个报告：《古典遗产和社会主义现实主义文学的艺术革新》（艾里斯别格）、《苏联文学中的历史乐观主义》（彼尔卓夫）、《社会主义现实主义文学中艺术形式和风格的多样性》（诺维钦科）、《作为创作个性的作家》（布尔索夫）和《社会主义现实主义和现代外国文学》（伊瓦宪科）。这些报告接触到关于社会主义现实主义的重要问题，包含着不少的材料。

会议详细讨论了古典传统和社会主义现实主义的美学革新问题，认为苏联文学最大的革新是历史乐观主义。

这次学术会议也为紧接着召开的第三次苏联作家代表大会作了理论探讨上的准备。

这本集子除了根据高尔基世界文学研究所供给的原稿本译出的五

个报告外，还收了苏联《文学问题》杂志所作的关于这次会议的综合报导《创作实践和理论思想》。这篇文章按照问题的性质，相当详尽地介绍了报告与发言的主要内容，还报道了苏联作家协会第一书记苏尔科夫在会上的祝词和阿尼西莫夫的总结发言，对我们了解这次会议也很有帮助。

1961 年 2 月

现代文艺理论译丛

（第二辑）

现代文艺理论译丛

（第二辑）

马克思列宁主义的艺术理论和反对资产阶级美学及修正主义的斗争任务

〔苏联〕Γ·涅多希文

两年以前，共产党和工人党的莫斯科宣言很明确地着重指出，当代社会主义运动中的主要危险是修正主义。从那时起，为了从思想上和组织上粉碎各个不同领域以及文化领域里的修正主义，曾经进行了很多工作。但是，如果认为这项工作到现在已经结束了，那是不正确的。为了彻底肃清修正主义思想的影响，我们在各个方面，以及在艺术方面，都还面临着许多必须要做的工作。

修正主义首先是一种政治现象。它是资产阶级观点和资产阶级投降主义政策在世界社会主义运动中的表现。它的目的就是要破坏社会主义阵营的成就。各式各样的修正主义，不论是直接表现在政治和经济领域里的，或者是表现在各种专门的思想领域（如哲学或艺术）里的修正主义，它的客观内容都表达出敌视社会主义的反动资产阶级的观念和理论。正是因为这个缘故，所以修正主义本身并没有什么独特的思想内容。它的思想内容，始终是纯资产阶级的。在资产阶级思想体系和修正主义之间，既没有思想上的区别，也没有本质上的区别，而只有表现形式和方式方法的不同。修正主义，特别是早期的修正主义，总喜欢披上马克思主义的外衣，口口声声说它“忠”于“真正的”马克思主义，自以为是“创造性地发展”马克思主义的。但是不知为什么事情总是这样：修正主义一向总是朝着反动资产阶级观念的方向“发展”马克思主义。从整个政治方面来看，修正主义

是从卡尔·考茨基的似是而非的“马克思主义”，一变而成为伯恩哈德·考茨基的公开的反马克思主义。仅仅这一个众所周知的例子，就足以说明问题了。

作为一种思想现象的修正主义，它产生的根源始终在于背叛马克思列宁主义，在于在政治上出卖社会主义事业。这是客观的规律。任何逻辑上的狡辩，任何自表忠诚的宣言和誓词，都不能掩饰这个规律。

这种情况，就责成我们对于文艺方面的修正主义现象，也必须提出政治上的明确的看法。

但这绝不是说，凡是表现出某种修正主义思想的文艺界知识分子的代表人物，都应该被我们划为社会主义的政治上的敌人。如果这样做，那将是一种不可容许的简单化的做法，这样做不仅无补于事，而且会大大有害于社会主义艺术的发展。在我们这里，曾经有人发出了种种意味凶险的含沙射影的言论，企图诬蔑某些确实犯过错误的或者似乎犯过错误的同志，而言外之意，是说他们的思想“同英美帝国主义”有着联系，等等。这种做法，除了把我们同修正主义斗争的任务庸俗化之外，并没有任何益处；它只是表明，这些“反修正主义的战士”在理论上并没有什么重要的论据而已。

有不少艺术家（实践家和理论家）迎合了修正主义观点，其原因，有时候是出于过分的迷醉，有时候是由于一时的失误，这里面包含着政治思想修养上的某种程度的幼稚。

当然，这些人所保持的修正主义观点在思想方面、以及归根结底在政治方面的危险性，并没有由于上述的情况就变得小了一些。对这些观点，不论过去或现在，都必须从理论上彻底地予以揭穿。但是，在这方面所采取的斗争方法，正如党所教导的那样，不应该是狠狠打击的方法，也不应该是暗讽诬蔑的方法，而应该采取耐心地说理和耐心地改造的方法。在同艺术上的修正主义观点斗争时，倘若我们所指的对象，是那些本来想运用马克思主义观点去解答艺术上和美学上的一些复杂问题，但却解释错了的人们，那么这种斗争的目的，便不是反对这些人，而是为了挽救这些人而去反对他们的错误思想。对于修正主义观点，我们必须采取毫不调和的态度，这不只是因为这些观点

本身恶劣有害，而且是因为它们也使得某些社会主义文艺工作者产生了糊涂观念。我们必须使他们转变过来，重新回到为社会主义事业的新胜利而斗争的真正的战士的行列里来。

主观上的“好心人的错误认识”，毕竟是客观的历史条件所决定的。

我们不应该忘记，在一些社会主义国家，例如在波兰、捷克斯洛伐克等国，文艺界旧资产阶级知识分子改造的过程还远远没有完成。时间只过去了十来年，各人民民主国家在引导艺术家们在政治上走上社会主义道路这一项工作方面，已经取得了很大的成绩，但是从创作思想方面来说，这些知识分子当中很大的一部分人，直到今天还仍然背着旧资产阶级思想观点的包袱。这一种情况，不能不成为修正主义思想向艺术领域里侵蚀的有利条件。特别是每当出现了适当的外部条件的时候，更是这样。资产阶级的宣传，总想极力腐蚀文艺界的知识分子，这并不是偶然的事。这种宣传，有时候也会在知识分子中间得到某种程度的成效。在匈牙利反革命叛乱时期，臭名远扬的“裴多菲俱乐部”所起的作用正说明了这一点。

各人民民主国家艺术家创作思想的改造，目前正处于特别复杂而又困难的阶段，这个事实也就决定了修正主义向这些国家的文艺方面侵蚀的特殊方式。这种情况，就责成我们必须对目前出现的各种现象进行严格的历史的分析。

让我们先以一九五六——一九五七年间的波兰为例。大家知道，在这几年当中，艺术上的修正主义在波兰表现得特别普遍，也特别嚣张。它们对社会主义现实主义所进行的那种大规模的进攻，它们在修正马克思列宁主义的美学原理、修正艺术上的党性原则和人民性原则方面所表现出来的那种猖狂顽固的态度，是任何一个人民民主国家里过去不曾有过的。在艺术实践方面，绘画艺术以及其他艺术中的神秘主义、颓废主义、抽象主义等，都“繁荣”起来了。在那一片纷乱的叫嚣中，也可以听得出一套相当明确完整的主张，类似扬·科特和《直言》杂志的主张。可是，投入这一个“思想旋涡”里面去的大部分人，既没有提出什么成套的纲领，也没有明确的原则。这是一股动摇不定的歪风，它有时候也能迷惑人，但毕竟是十分混乱的。

于是就形成了这样的情况：在某些艺术家的心灵深处，许多行将消亡的思想，突然像一股火焰似地重新冒了出来。资产阶级的艺术观念，在许多艺术家的思想意识中找到了足够的燃料。

当时提出了一项严重的任务：必须同资产阶级思想的进攻进行决斗。其目的不仅要粉碎这种思想，而且也要保卫这些艺术家，以便进行社会主义波兰的文化建设。

现在，可以肯定地说，波兰统一工人党已经在这个斗争中取得了胜利。它采取了必要的手段，挽救了绝大多数一时犯了错误的艺术家，帮助他们重新回到为人民服务的道路上来，回到社会主义现实主义的道路上来。波兰统一工人党第三次代表大会的各项文件就证明了这一点。

还可以举出另一个例子。德意志民主共和国的著名雕塑家之一弗里茨·克莱麦尔，在一九五二年的创作争论中曾极力坚持他的见解，认为应当放弃“社会主义现实主义”这一口号，用“社会主义世界观”的口号来代替它。最值得注意的是：提出这种见解的这个艺术家，恰恰是一位在过去曾经通过自己的创作积极为德意志民主共和国社会主义现实主义的发展开辟道路的人。

他这种思想的客观含义是很明显的。在苏联的报刊上，以爱伦堡的完全类似的论题为例，已经把这种客观含义解释得相当明确了。引起我们注意的是另一个问题，即克莱麦尔之所以产生一时的错误认识，并不是由于修正主义倾向在他心里暗中作祟，而是由于这个艺术家在创作的探索中遇到了一些复杂的问题和新的问题，而主要的，是由于他还不善于从理论上深刻地领会自己的创作经验。因此，我们的任务就是要指出这位雕塑家的错误的根源和性质，帮助他改正自己的错误。

从这里就应当得出一个总的结论：我们必须分辨清楚，我们所遇到的究竟是修正主义观念呢，还是个别的认识上的错误。对于个别的错误认识的客观效果，当然也是不应该怀疑的，但是从某些艺术家的整个见解中来看，这些错误却是偶然的错误，或者是一时迷失了方向。当我们同维德马尔争论的时候，这是跟一种思想体系的争论，是跟成套的反马克思主义的观念的争论，而这种性质的争论，就要求我

们采取另一种批判的方法，因为这是同公开的思想敌人的斗争，也就是“你死我活”的斗争。譬如，我们同列菲弗尔的“理论”的斗争，也是这样。但是，如果我们遇到的是个别的错误认识，那么这种斗争虽然从思想上来说依然是不可调和的，但这不应该是“你死我活”的斗争，而是“澄清混乱”的斗争，是为了帮助我们的同志们提高思想认识，帮助他们取得成就而进行的斗争。

现在，让我们先概略地分析一下不久以前所出现的那一股修正主义思想歪风的历史根源。

如果我们把整个现代修正主义同旧的、“古典的”修正主义加以比较，那就可以看出：新的修正主义并没有在它的“思想武库”里增添任何一种比伯恩施坦——考茨基或者俄国孟什维克的修正主义更新鲜的货色。但是，现代修正主义却在极力地扩张其活动范围，极力向文化领域，首先是艺术领域侵蚀。老牌修正主义往往在与政治直接有关的一些领域里，例如哲学、历史学以及政治经济学领域里进行活动。当然，就连“古典的”修正主义者，从他们整个投降主义的世界观出发，有时候也在艺术理论方面进行修正，但是，在他们看来，这还不是他们用以反对革命的马克思主义的主要基地。

在现代修正主义对社会主义世界和社会主义文化所进行的进攻当中，艺术问题却占了非常重要的地位。在这个活动领域里，修正主义者总是企图极力制造思想上的混乱，散布对社会主义成就的失望情绪，怀疑人民的创造力，并且准备在思想上向资本主义投降。甚至连我们这里，虽然社会主义思想意识已在广大群众中深入人心，但是在艺术方面所受到的修正主义思想的影响，看起来还是十分明显的。

要找出造成上述事实的原因，显然必须分析世界文化发展过程中现阶段的特点。

在伟大的十月社会主义革命以前，革命无产阶级的思想主要是在政治和哲学范围里发生影响的。当时，社会主义现实主义艺术还很年轻，而且也还没有培养出大批的人才。但是，假若由于这种情况，就不去充分估计像高尔基这样的作家在当时所起的作用，那当然是十分错误的。我们都还记得，列宁在当时就曾经谈到了小说《母亲》在提高工人阶级的觉悟方面所起的作用。不过，从总的方面来说，当时

在资产阶级的心目中还可以产生这样一种印象：似乎无产阶级的文艺本身对他们说来还不是什么严重的危险。由于这个缘故，所以在那个历史时期内，资产阶级思想家们在艺术方面所攻击的对象，只是民主主义传统。比方说，当时俄国的臭名远扬的“路标派”的活动，就可以证明这一点。

到社会主义革命胜利以后，情况就有了显著的变化。世界上许多著名的艺术家，在思想上开始转变，倾向于共产主义思想。只要提到罗曼·罗兰、阿纳托里·法朗士这几个人，就足以说明问题了。那时候，许多保持着民主主义理想的资产阶级知识分子的思想意识，开始发生了很大的变化。可是，就在那个时候，国际资产阶级对于社会主义思想意识的高涨，也还只好采取“等闲视之”的态度。甚至当时他们同先进的马克思列宁主义思想的直接斗争，也是委托那些白匪分子以及类似别尔嘉也夫、列谢维奇、斯杰彭和 tutti quanti[1] 的“俄国专家们”来进行的。“稳健庄重的”学院式的资产阶级科学，当时依然保持着庄严宁静、自尊自大的态度，装出一副若无其事的样子。

第二次世界大战结束以后，在资产阶级文化中便发生了急剧的变化。社会主义阵营的形成，给许多国家的艺术界知识分子指出了获得真正的创作自由的道路，帮助他们摆脱开资产阶级反动势力的极其有害的影响。从那时起，就开始了以复兴现实主义为目的的强有力的运动，它一开始就与社会主义理想有着紧密的联系。意大利和法国的一些艺术家（首先是一些电影艺术家和画家），都相继提出了资本主义各国艺术史上不曾有过的新的见解。殖民地和附属国人民的解放运动，也促进了规模巨大的文艺运动，对于这一个运动，目前还有待于作深入的考查和研究。至于保卫和平的运动，则更鼓舞了全世界广大阶层的艺术家们，促使他们离开了传统的“象牙之塔”，并苦心地考虑当前世界的命运，考虑艺术家的社会职责。

于是，作为当代文化中的一个重要组成部分的艺术，就成为当前思想斗争中的“第一道火线”了。

而资产阶级世界，在推行“冷战”政策，进行经济上、政治上

[1] 所有其他的一切（意大利语）。

甚至直接的军事上的破坏勾当，企图极力阻止全世界广大人民群众反对帝国主义奴役的斗争的同时，也在文化方面打起了反共产主义的旗号。

于是，那个早已被人遗忘的尼古拉·别尔嘉也夫❶的灵牌，现在又被重新搬了出来，而且给他加上了“当代文化名人”的招牌。接着，就发出了所谓“文化危机”的一片叫嚣，仿佛这种危机是“人民群众”的罪过。英国的历史学家汤因比，按照他自己的方式渲染了施宾格勒尔❷的《欧洲的没落》一书的褪了色的篇章。奥地利艺术学家泽杰里迈尔哀叹现代文化失去了救命的“中庸之道”。他除了指望“基督再生”的号召之外，并没有找到任何其他的安慰。至于一些存在主义者，如德国的黑德盖尔和法国的萨特，则在大肆宣扬其“恐怖哲学”。德国艺术史家威廉·宾戴尔认为，当代艺术繁荣的保证就在于“反对整个尘世的虚幻”。

在战后年代中，资产阶级的哲学和美学思想似乎很替当代文化的命运担忧，这主要是因为先进艺术思想的作用已经无比地加强，而它对人民群众的直接影响也大大增强了。

正是因为这个缘故，所以在战后年代里反动资产阶级对先进文化，特别是对苏联文化的进攻，就表现得日益猖狂起来。也正是因为这个缘故，所以现代修正主义也就对艺术问题表现得那样“关心”，那样“重视”。

如果我们仔细地看一看修正主义者在艺术方面的全部言论，那就不难发现一个总的倾向，它有时表现得比较露骨，有时表现得比较隐蔽，可是却足以暴露出修正主义观点的根本的政治思想主张。反对党性原则，批评或者“利用”社会主义现实主义方法，为形式主义思想和派别“恢复名誉”，诋毁过去的现实主义传统，宣扬现代文化的“统一”，——所有这一切，在根本上都是要否认社会主义思想体系与反动资产阶级思想体系的对立，而在艺术方面，就是要极力抹杀当

❶ 尼古拉·别尔嘉也夫（一八七四——一九四八）：俄国反动的神秘主义哲学家、逃亡国外的白卫分子。

❷ 奥斯瓦德·施宾格勒尔（一八八〇——一九三六）：反动的德国政论家、唯心主义哲学家、法西斯主义思想的前辈之一。

代文艺中现实主义与形式主义的界限。

不难判明，这个总的倾向的目的，就在于为了向资本主义文化投降而“创造条件”，而归根结底，就在于要用这种方法极力破坏共产主义的成绩。艺术领域中修正主义言论的严重的政治危害性就在于此。如果在这种看起来似乎是“无害的艺术争论”之中，看不见它们的敌视社会主义事业的客观含义，那大概就是思想上的懒汉和政治上的庸人了。

在下面，我们将要进一步分析修正主义的方法论，并且要极力揭露它的根本缺点。而在这里，我们首先要着重指出的是：马克思主义艺术理论与修正主义艺术理论之间的主要分水岭，绝对不在修正主义者主观上想要划分的那个地方。修正主义者居然指责马克思主义者忽略了当代文化领域中目前形势的全部复杂性，因而就以教条主义的态度，用简单的公式来解释今天艺术发展中的细致微妙的过程。事实上，马克思主义绝没有无视这一过程的复杂性。但是，真正的科学精神，首先就在于一个研究家能够不为许多五光十色、错综复杂的表面现象所迷惑，能够去深入了解它们的本质，揭示出主要的、基本的和主导的东西。这里的主要之点在于：不论当代艺术发展的道路多么曲折，社会主义思想与反动资产阶级思想的根本对立，毕竟一直是当代艺术发展过程中的基本事实。然而修正主义者却偏偏“忘记了”这一个基本事实。

正是因为这个缘故，所以也就随之出现了艺术方面以及其他方面的修正主义的第二个特征。

当然，我们不可以把修正主义和公开的资产阶级思想机械地混为一谈。这并不仅仅是因为有一些在主观上完全忠于社会主义事业的人，也受到了修正主义的影响。问题还在于，修正主义者虽然披着马克思主义的外衣，可是他们在发表见解时却往往表现得模棱两可、含糊不清、吞吞吐吐、折中保留。这一点，可以说就是修正主义方法论的原则了。这就要求我们必须撕掉修正主义者的假马克思主义的花言巧语的画皮，揭穿各种修正主义观念的客观内容。

但是，只要揭穿修正主义思想的客观内容，我们每一次都会证实，修正主义的基本论点和资产阶级思想的基本论点，不但彼此在实

质上没有任何区别，而且修正主义者始终只是以资产阶级艺术思想代言人的身份出头露面的。

让我们来举一个实例。在一些社会主义国家的艺术实践中，由于放弃了社会主义现实主义原则，便引起了企图"恢复"其他各种"创作流派"的做法。但是，要打算在这些创作流派之中找到什么可以表达社会主义思想的新形式，那毕竟是徒劳无益的。事实上所发生的，却是纯粹的资产阶级形式主义观念向艺术领域侵蚀的过程。一九五六年在波兰出现的抽象主义，跟资产阶级的抽象主义简直没有丝毫差别，它不外是资产阶级抽象主义的地方变种而已。

修正主义除了从反动资产阶级思想体系的垃圾箱里搬运过来的那一套破烂之外，再无任何其他的货色。因此，我们的任务就是要指出它们之间的这种内在的统一，这样做，不只是为了指出修正主义思想的反动根源，而且也是为了帮助那些"心肠虽好，但却犯了错误的"社会主义文化工作者，从思想上和政治上认识到他们所犯的错误的真正性质。

我们的美学理论，现在仍然落后于实际生活。这种落后状况也很清楚地表现于我们目前正在用什么方法同修正主义进行斗争以及我们究竟应该用什么方法同修正主义进行斗争这样一个问题上面。我们对于当代艺术发展方面的许多复杂的一般性的理论问题，以及许多亟待解决的具体问题，往往采取了小心回避的态度，装出一副若无其事的样子。可是修正主义者也就抓住了我们理论工作中的弱点，正好利用这个机会钻了空子。

艺术的党性问题，以及跟这个问题相联系的创作自由问题，过去是，现在仍然是一个十分重要的问题。而修正主义者对社会主义文艺的一切进攻，也正是围绕着这个问题展开的。首先，修正主义者把艺术的党性，说成是强迫艺术家接受某种特定的创作思想观念；其次，修正主义者非难社会主义国家共产党和工人党领导艺术事业的这一列宁主义的原则。

遵照列宁主义的原理来揭穿这种攻击的用意，这并不是一件特别困难的事。修正主义既然宣扬什么选择创作流派的"自由"，又否认在建设社会主义文化的情况下党对于艺术事业的领导权，可见它的打

算不外是想要得到传播和巩固资产阶级思想体系的“自由”（当然，它也不愿意有别的什么打算）。修正主义者装出一副糊涂样子，仿佛他们并不理解，社会主义各国的客观条件，正好为艺术中一切社会主义意识形态的发展提供了最有利的环境；仿佛他们也不理解，党的一切努力和关怀的目的，正是为了促进这种发展。

修正党性原则，就等于提倡臭名远扬的“民主社会主义”或“第三种势力”的观念，它似乎既反对资本主义，又反对社会主义，而事实上却是保护资本主义，不要社会主义。不问各种创作流派的思想内容及社会内容而坚持它们“自由”发展的权利，这就是要坚持资产阶级思想体系在社会主义国家的文化内部享有反社会主义的权利。除此之外，不可能再有任何别的解释，因为目前实际上并不存在任何一种可以形成它自身的独立的思想体系的真正的“第三种”社会力量。

如果自以为可能有什么在客观内容方面是“超阶级”的思想体系，那就不必再谈什么马克思主义的原理了。

当然，这并不是说，我们应该用教条主义的态度，把全世界的艺术家加以分类，看一看谁是社会主义的，谁是资产阶级的，或者谁是百分之百的现实主义者，谁是百分之百的形式主义者。在当代艺术的历史上，我们可以看到许多矛盾的现象。但是，党的文艺政策的主要原则之一，说起来也正是在于通过耐心教育的方法，帮助艺术家解决他们创作上的矛盾，找到正确的道路，并坚定地站在现实主义艺术的立场上来。

修正主义者总喜欢传播这样一种神话，说什么在三十年代以前，党在苏联艺术方面采取了特殊的不过问的态度。他们往往引经据典，其中也引用了俄国共产党（布）中央委员会于一九二五年制定的关于文学的著名决议。大家知道，各种不同派别竞赛的原则，正是在这项决议里提出来的。在苏联的刊物上，在纳查罗夫和格里德涅娃所写的那一篇众所周知的文章里，也特别清楚地表现出这种思想。不错，这篇文章的作者，在解释自己的论题时，的确有许多含糊的说法。不过我们绝对无意把这些含混的说法，看作是作者企图“隐蔽”自己的错误论点。这两位苏联作者，绝不是有意识地搞什么阴谋，对于这

一点是可以不必怀疑的。况且，这种含糊的说法，虽然具有许多在实质上真正是修正主义言论的特点，可是它产生的原因，却是由于某些同志想极力使自己的思想与马克思列宁主义的基本原则“调和一致”，于是就不由自主地使用了这种含糊其辞的方法。但在实际上，这种模棱两可的说法也并没有使他们的思想变得更加正确一些。

纳查罗夫和格里德涅娃正确地批评了艺术工作中粗暴的命令主义工作方法，以及个人迷信的影响在文艺政策上的一些表现。他们也指出了当时的确有过的一些错误。但不幸的是，在谈到一九三六年以后艺术领导工作的实际情况时，他们未能（也可以说是未能从原则上）把政策本身和执行政策中所产生的错误区别开来，这显然是因为我们这两位作者把领导方式、领导方法和领导的内容混为一谈了。他们说，“自由竞赛——这就是创作自由的表现。”于是他们就认为一切不都是由于放弃了这一种思想而造成的。其实，从党的观点上来看，竞赛的原则从来也不是党的文艺政策的目的，它只是执行党的文艺政策的一种方法，并且是为适应苏联文艺改造过程中那一个历史阶段的需要而特别提出来的一种方法。在那个历史阶段中，主要的任务，用列宁的话来说，就是要使艺术成为“社会主义的武器”。

在二十年代，所以要实行各种流派的竞赛，并不是为了遵守什么徒具形式的“创作自由”的原则，而是为了使一切艺术家有可能在建设社会主义新文化的实践中，检验他们自己的创作观点，看一看究竟哪一些思想、形式、方法、手法有生命力，哪一些思想、形式、方法、手法没有生命力，并使“中间的意识形态”逐渐消灭，这正如决议中所说的那样。目的只有一个，就是要“在艺术领域中夺取阵地”，使新的艺术思想体系在我国文化中取得统治地位。

当时所谈的，正是为了使社会主义艺术不仅要在社会政治思想上，而且要在艺术方法上取得领导地位而进行斗争。

苏联艺术中社会主义现实主义方法的胜利，也正是党的政策的结果。正是在取得了这个胜利以后（这个胜利的取得，并不是由于“领导人”的主观愿望，而是社会主义胜利的结果），现实主义和形式主义在艺术上原来就有的对立，才明显地显示了出来，而那些“有关艺术形式”的标准，也就随之出现了。一九二五年的决议确

认，在当时还没有形成这些标准，这不过是那个历史阶段上不可避免的缺点而已。

新的艺术原则，即社会主义现实主义原则的胜利，造成了世界文化史上的新的客观形势。资产阶级形式主义与社会主义现实主义之间的不可调和的矛盾，绝对要求对各种颓废的形式主义和唯美主义的美学原则和艺术实践展开进攻。这一场斗争，正如联共（布）中央在一九三一年发布的《关于宣传画作品》的决议中所说的一样，是为作品的“思想质量和艺术质量”而进行的斗争。

三十年代的苏联艺术史，特别是在坚定明确地提出要确立社会主义现实主义原则的第一次作家代表大会召开以后的苏联艺术史，正是为了掌握新的艺术方法，为了使它不断深刻化而斗争的历史，正是在思想上和创作上粉碎资产阶级形式主义的历史。

当然，这绝不是说，在这以后的苏联文艺发展历史的整个过程中，已经取消了创作上的竞赛。这个时期的竞赛，也像以前一样，并不是目的，它只是用来促使艺术进一步完善，用来适应苏联人民多方面的审美趣味的重要条件之一。今天的创作竞赛，允许在思想原则统一、符合社会主义现实主义原则的基础上，达到各种艺术手法、创作个性和创作风格的多样化。而在二十年代里相互竞赛的各个创作流派，当时还没有这个统一的基础。

这就是苏联文艺发展历史过程的客观内容。如果忽略了这一点，那就会滚到纯粹的反历史主义的立场上去。至于说在艺术领导工作的具体实践方面，从三十年代后五年起直到战后最初几年之间，由于个人迷信的影响，曾经有过不少严重的或者不太严重的错误，这是另一回事。不久以前，苏共中央《关于纠正对歌剧〈伟大的友谊〉、〈波格丹·赫美尔尼茨基〉和〈全心全意〉的评介中的错误》的决议，就是针对这一类错误提出正确分析的一个实例。在过去，确实有过用主观主义的态度评价艺术作品的情况，这虽然妨碍了社会主义现实主义的成绩，也妨害了与形式主义斗争的效果，但是并未改变历史发展过程的客观内容。

另外一些文章，跟上述的那篇文章相似，也都缺乏真正的历史主义观点，往往有意或无意地歪曲了真正的列宁主义的领导艺术的原

则。我们的一些作者，为了"恢复列宁主义的领导准则"，提出了"艺术自治"的要求，主张把文艺问题置于国家机关的管理之外。然而列宁恰恰是反对这种要求的。列宁提出的根本原则是：一切文化机关，其中也包括艺术机关，必须"把自己看作教育人民委员部机关系统中的辅助机构，并且在苏维埃政权（特别是教育人民委员部）和俄国共产党的总的领导下，把自己的任务当作无产阶级专政任务的一部分来完成"。[1]

我们不应该忘记，公开的修正主义总是利用我们在实现党的某些政治原则时所发生的一些错误，作为他们反对这些政治原则的论据。在艺术事业的领导这一件事情上也是这样。国家机关在艺术的领导工作中的一些缺点（现在也还有不少缺点，对这些缺点应该正面地、坚决地提出批评），被他们说成是由国家和党来领导艺术事业这一根本原则本身的缺点。在批评这些缺点时，马克思主义的批评和修正主义的批评的区别，并不在于批评的分寸和尖锐的程度如何（对这一点是必须反复加以强调的），而在于批评的内容：马克思主义的批评的目的是为了巩固党性原则，加强它的实践效果；而修正主义的批评的目的则是企图破坏这个原则。

修正主义者用以批评党性原则的另外一些论据，或者是出于对苏联艺术史的无知，或者是出于对苏联艺术史的有意捏造。

二十年代的苏联艺术，被修正主义者描绘成一个完全投合资产阶级自由主义口味的艺术上无政府状态的独特"天堂"。各种流派和各个派别的"竞赛"啦，一切形式主义倾向的"自由"发展啦，对现实主义艺术萌芽的"自由"进攻啦，被授予国家权利的"温文尔雅的文艺保护者"卢那察尔斯基对所有的和各种各样的文艺现象采取宽容袒护的态度啦，——总之，那是一个"黄金时代"，在这个时代里，格列科夫和史特林堡，斯坦尼斯拉夫斯基和弗列盖尔，弗明和里西茨基，都在艺术的牧场之上彼此相安无事地并肩吃草呢。

但是，这一幅甜蜜的图画却跟当时的真情实况毫无相同之处。

首先来谈谈有关卢那察尔斯基的神话。卢那察尔斯基是一位杰出

[1] 《列宁全集》，第三一卷，人民出版社，一九五八年，第二八三页。

的艺术批评家、艺术理论家，是艺术的精确的评价者，是艺术家的热心的顾问和助手。不过，他首先是一个有原则性的党的领导人，虽然有时候他也犯过错误，但基本上他始终是在文化工作中坚定顽强地贯彻列宁主义原则的。

这一首“宽恕一切”的田园诗，是对卢那察尔斯基的恶意攻击。不论从哪一方面来说，都表明卢那察尔斯基很善于重视有才能的人。但是他对于艺术中的资产阶级思想，从来丝毫也没有采取过自由主义的态度。在卢那察尔斯基发表的许多反对形式主义的言论之中，我们还记得这样一段话，这是他在一九三〇年说的：“我们差一点受到了未来主义者和左翼艺术战线❶的影响。资产阶级世界的这些后裔，恰恰表明了资产阶级文化中的这样一个时代：在这个时代里，资产阶级已经开始完全拒绝了任何内容，走上纯粹形式主义的、甚至未来派和达达派❷等流派的道路。而当带来了如此丰富的内容的无产阶级认清了上述的情况之后，它只会以蔑视的态度拒绝这一套毫无生命力的鬼把戏。”（《论古典遗产》）

在文化革命初期的复杂情况下，卢那察尔斯基始终是努力贯彻党所提出的要建立新的、社会主义的、人民的、真实的艺术的路线。那时有一些形式主义者，非难卢那察尔斯基“压制”他们，不了解革命艺术的任务，不懂得传统等，这并不是偶然的。

二十年代苏联艺术的历史，给我们提供了许多例子，说明我们曾经同一些在思想上和创作上反对社会主义现实主义的人进行过激烈的争论；另外也有许多例子，说明我们为了巩固艺术战线而采取了一些纯粹组织上的措施。我们的党敢于公开地承认，在进行着紧张的阶级斗争的国家里，党对艺术的发展是不能任其自流的，这是因为阶级斗争不可能不在艺术中反映出来。那个时候，党在这种特殊的、艺术领域的斗争中，虽然还没有太多的经验，但是由于党根据列宁主义的原则制定了正确的艺术思想路线，从而使社会主义现实主义取得了

---

❶ 左翼艺术战线：一九二三——一九三〇年间苏联出现过的未来派作家和批评家团体。

❷ 达达派，或称表象未来派，是第一次世界大战后在西欧出现的一个极端的形式主义的流派。

胜利。

修正主义者不仅攻击党对艺术事业的思想领导和组织领导的原则，而且对于作为我们艺术的思想基础的党性原则也表示怀疑。

许多公开的修正主义者，例如中国的胡风或德国的哈里克，他们或者并不一般地否认现实主义，或者假装出并不否认现实主义的姿态。现代修正主义既具有以公开的形式主义来“排除”社会主义现实主义的倾向，又具有蓄意捏造现实主义概念的倾向。我们可以从艺术实践中举一个例子。如果说，在绘画方面对社会主义现实主义进攻，基本上是在为抽象主义、超现实主义、美学上的神秘主义等“恢复名誉”的旗号之下进行的，那么在电影方面，这种进攻却表现为他们对“现实主义”这一概念以及现实主义方法的内容都提出了漏洞百出的解释（也许，这里就表现出这种艺术本身的特点）。

对社会主义现实主义提出这种修正的“精神”，就是想“排斥”社会主义现实主义的党性和共产主义的思想性。修正主义者断言：党性是一种外加的、而并不是艺术本身所固有的范畴；而且一般地说，既然现实主义是一种艺术方法，而它的基础又是客观地反映现实，那么这种方法与那种实质上是属于主观因素的党性，似乎是根本对立的；现实主义和党性，这是相互排斥的对立物。

可是，在这个问题上，修正主义者并没有任何新的发明。这种思想依然是他们从反动资产阶级艺术理论的垃圾堆里拾来的。西德的一个理论家涅伊曼，曾经对“社会主义现实主义”这一概念提出批评，他说：“这个定义，由于给它加上了‘社会主义’这样一个修饰语，所以显然就大大地缩小甚至取消了西方世界所适用的现实主义的概念。作为一种风格的原则，作为一个学术观点的现实主义，其目的始终是直接地、毫无成见地、符合客观地描写现实。可是这个附加的修饰语，就使现实主义过分偏到党性和倾向性方面去，而且使它同客观性发生了矛盾……”[1]

在这种理论体系的背后，究竟隐藏着什么实际的货色呢？这不是别的，而是想极力使一切的现实主义（其中也包括社会主义现实主

[1] 《德国文学科学和思想史季刊》，一九五五年，第一一九页。——原注。

义）丧失掉革命的热情。

照他这样来解释，现实主义就变成自然主义了。不过他的这种解释也会产生另一种大可注意的后果。如果这样的解释也适用于资产阶级社会里的现实主义，那就应该取消它的反资产阶级的方向，使它变成对于现实的“纯客观的”描写，也就是说，替资产阶级社会辩护。可是，拿这个论点来解释社会主义社会中的现实主义时，却要求它取消从革命的观点肯定社会主义社会的性质，而主张“纯客观地”再现社会主义的“缺点”。

这种“客观态度”的价值究竟如何，是十分明显的，而它的这种极端“主观的”党性，也是十分明显的。形形色色的修正主义者死抱着这个观点，大肆攻击社会主义现实主义艺术的党性，说什么党性是造成粉饰、伪造和违背真实的原因。这一切都不是偶然的。

修正主义提出，为了保持它所说的那种现实主义的“客观性”，就需要把批评社会主义现实作为艺术的主要任务。这也不是偶然的。

关于社会主义现实主义艺术批评的内容和性质问题，在我们美学中早已被充分阐明了。在这里，我们只想提醒一点，即批评的内容和性质的问题依然离不开党性原则。因为这个问题决定于批评的热情，决定于作品里面所包含的那种有关现实生活的美学见解的内容。

借“现实主义”之名，有意地无视批评的热情，这是资产阶级艺术理论中极其无耻的原则。令人奇怪的是：近几年来的反动的批评界本来老早就说过，现实主义是已经陈腐过时的十九世纪的产物；可是却又突然十分伤心地说，在苏联不遵守现实主义的原则了。资产阶级思想家之所以要装出这一副关心现实主义艺术命运的动人姿态，是因为他们很想使那些目的在于反对新社会建设成绩的艺术，在社会主义国家里“繁荣起来”。

为了不让修正主义者寻找口实来曲解真相，我们就不应该像我们这里的教条主义者所做的那样，把那种表面上的堂皇之风同社会主义现实主义必须肯定新的社会制度的这种性质混为一谈。在我们这里，把这两者混为一谈的毛病至今仍有所见。有时候，仍然有一些华而不实、装腔作势的作品出现，可是基于必须“肯定”社会主义制度的理由，这些作品也就被肯定下来。对这些作品，必须进行不调和的斗

争。但是，如果由于某项原则遭到歪曲，我们就去否定这个原则本身，那就等于是向修正主义让步了。难道说，由于一九四八——一九五一年间曾经出现过一些按照A·格拉西莫夫和纳尔班江的榜样而创作的炫耀浮夸的绘画，这就真的可以使我们认为，以宏伟的笔法描绘我们现实生活中的英雄人物便是"粉饰生活"，因此我们就不需要这样做了吗？

社会主义现实主义的艺术，的确具有肯定新社会制度的性质，或者更确切地说，具有历史的乐观主义精神。它的党性的热情正在于此。这种热情，一方面绝不是取消"批判的"题材，另方面也决定了社会主义现实主义的主导的艺术思想倾向。这不但不违背我们艺术的现实性，而且也使它更深刻化了。

对于现实主义艺术的热情这一个问题（按照黑格尔的解释，"热情"是化为强烈情感的思想），过去我们还很少研究过。这种情况，也就使我们在保卫现实主义艺术，驳斥修正主义者对有意识的倾向性所提出的指责时，显得不够有力了。在实际上，这个问题是有着重大意义的。

现在让我们举一个历史上的实例来说明这个问题。

在希腊罗马的古典作品里，不论是悲剧或雕塑作品，都没有直接反映出时代的基本冲突，奴隶主和奴隶之间的对抗（以及当时现实生活中的许多其他的现象）。布赫哈德早就拿这一点作为根据，提出了怀疑——能说古希腊罗马的文艺是现实主义的吗？

谈到文艺复兴时代，也可以这样说。资产阶级的科学，老早就想极力证明十五至十六世纪意大利美术大师的绘画在某种程度上是"非现实主义的"，而且也不符合现实。在二十年代，瑞士的文化史家瓦里采尔曾经指出，在文艺复兴时代的现实生活与艺术之间，存在着令人不解的矛盾：在那个时代，人们流下的眼泪并不比今天少，可是那时的艺术却具有明朗愉快的世界观，具有历史的乐观主义精神，对人类的美好与幸福怀有不可动摇的信念。

文艺复兴时代，的确是流血落泪的时代，但文艺复兴时代艺术大师们的进步的热情，却使他们能够从现实生活的发展中看到最主要的、最深刻的、在历史上起主导作用的事物，看到那些足以使文艺复

兴的艺术成为具有世界意义的人类文化之胜利的事物。

十六世纪中叶的拟古主义者，很确切地表达了意大利社会生活的悲苦和精神状态的恐惧，但是，这并没有使他们成为比米盖朗琪罗更伟大的现实主义者。在米盖朗琪罗的作品《最后审判》里，他对于在当时获得胜利的、暂时强大的反动势力丝毫也没有表示妥协。现实主义问题，特别是社会主义现实主义问题，若离开了某一个艺术流派的思想热情，那是无法解决的。当然，这种热情始终是主观的东西（艺术作品内容的党性的内核就在于此），但在现实主义方法上，它是符合于历史发展过程中长远的基本趋势的客观内容的。

这种历史的乐观主义精神，既不否认悲剧，不否认对本身的缺点提出无情的批评，也不要求粉饰生活，不要求夸夸其谈、装腔作势；它只要求描写出重大的历史真实。对这一点是用不着再来说明的了。

修正主义者对社会主义现实主义的这一个要素表示怀疑，把它说成是一种“粉饰生活”的原则，是“假定幸福结局”的原则等。历史的乐观主义精神在他们的心目中引起这样强烈的仇恨，这不是偶然的。要知道，修正主义者本身往往都是从丧失乐观主义精神开始的，他们用冷漠的或犬儒式的怀疑主义来代替乐观主义精神。

列菲弗尔甚至还极力为这种“路标的转换”寻找理论根据。他提倡以所谓“自由研究”的精神，所谓不受“偏激的”理想之束缚的怀疑主义的独立精神，来对抗马克思主义者对于未来的坚定信心。

我们丝毫也不怀疑，独立地、直接地研究现实生活，这对艺术家说来是十分有益的。独立思考的精神（这往往是困难而又苦恼的，因为所要思考的是复杂的历史道路和严峻的人类命运），是任何真正有时代精神的艺术都不可缺少的。今天的时代并不是依靠天真的信念和简单幼稚的乐天态度来生活的时代。通过艰巨、顽强的思想活动和情感活动，我们才发现了乐观主义精神。关于这一点，在特瓦尔朵夫斯基的叙事诗《山外青山天外天》里，通过诗的形式作了非常美妙的叙述。

与社会主义现实主义的这些理想相反，修正主义以“个性自由”的假面具作为掩护，提出了无耻的怀疑论。

今天的怀疑主义——是悲观绝望和丧失信心的产物，它宣扬不分

善恶的观念，毒化人们的灵魂，只差一步就同丑恶妥协了。许多修正主义者往往都是从“怀疑”今天社会主义建设的道路开始，最后终于直接滚到资本主义阵营里去，这并不是偶然的。他们的所谓“自由”，突然之间一变而为背叛的“自由”。霍华德·法斯特的例子是很值得注意的。

现代怀疑主义的主要罪恶，在于它企图使人们在当代复杂多变的斗争中丧失认清基本前途的能力，这样一来，当代现实生活中的复杂性，也就成为不相信理想的根源了。对于社会主义思想意识来说，现代怀疑主义的危害性正在于此。

直接反映在艺术方面的怀疑主义观点，往往是表现于轻视社会主义文艺的现实主义原则，并且“怀疑”资产阶级的形式主义会有什么缺点。修正主义者说，苏联艺术“没有现代精神”，苏联艺术是向后看的，是向十九世纪看齐的。而同时，他们恰恰是在形式主义的艺术中去寻找所谓“现代精神”的鲜明表现的。

这一切言论的用意，仍然是企图抹杀社会主义思想体系与资产阶级思想体系的对立。企图取得在社会主义阵营各国宣传反动的美学观念的“自由”。

资产阶级“文人学士”和艺术理论家不遗余力地传播各种各样的谎言，说什么社会主义艺术“落后了”，说什么它“陈腐过时了”，说什么它“并未达到”西方世界的“先进艺术”水平，即资产阶级形式主义的艺术水平。

资产阶级科学为了要极力贬低社会主义现实主义艺术所依据的先进的美学传统的作用，就只好去捏造历史。今年在荷兰出版的显科夫斯基的《十九及二十世纪俄国美学思想史话》一书，就极力贬低革命民主主义者的作用，他们都被说成是“实证论者”。然而它对于弗拉基米尔·索洛维姚夫❶的神秘主义求神论，以及极端唯心主义的象征派美学形式，则推崇备至。

另一些资产阶级理论家恶毒地攻击苏联科学，说它不愿重新考虑

❶ 弗拉基米尔·索洛维姚夫（一八五三——一九〇〇）：俄国反动的神秘主义哲学家、象征主义的诗人。

对十九世纪现实主义传统的态度，说它没有走上“西方的”超现代的历史和艺术观念的轨道。例如温德福尔就曾经在西德的一个权威性的刊物《德国文学科学和思想史季刊》（一九五八年三月号）上面，非难马克思主义的文艺学，说它在根本上“并没有彻底重新研究十九世纪的文化史”。温德福尔并不愿意维护十九世纪进步的科学传统，所以他就根据今天的反动社会学的一个流行的论点，即在“西方世界”资本主义似乎已经不再存在的论点，狡猾地避开问题。他指责苏联的文艺不折不扣地带有资产阶级性质。他的逻辑是：在十九世纪既然有资本主义，所以那时的文化是资产阶级的文化；如今资本主义既然“已经被消灭了”，所以目前西方的艺术已经不是资产阶级的艺术了；苏联的艺术家们既然赞扬和维护十九世纪的传统，可见他们是站在资产阶级立场上的。

温德福尔的这个“观念”很典型，可是并不新奇。温德福尔所以要利用这一套阶级的概念，目的是想造成一种假象，似乎他只是站在他自己的立场上来反对马克思主义。但是，我们不难看出，他既然把十九世纪的思想体系完全看作是资产阶级的，可见他忽略了十九世纪思想体系的矛盾，忽略了各个对立阶级的思想冲突，这就使他依然陷在最庸俗的资产阶级社会学的圈子里。可是，这种情况居然让他看到了社会主义艺术传统的“资产阶级性”的论据。

就连修正主义的批评，也是从这种理论里面为他们自己搜罗资料的。修正主义的批评一致断言，苏联艺术是站在模仿的美学立场上，没有走上“现代”艺术的轨道，这是祸由自取的。

这些替社会主义艺术的命运担忧的修正主义者和资产阶级文人，为什么要叫我们重新审查我们的创作思想观点呢？

在四十年代，苏联艺术理论中的教条主义倾向造成对当代艺术发展阶段中的许多矛盾现象的简单化的解释，用一些简单的公式去说明各种复杂的艺术现象，而且对于现实主义与形式主义的矛盾的解释，也往往是庸俗肤浅的。

但是，不论教条主义艺术理论的错误多么重大，也不论这些错误使得在各人民民主国家以及在我国发展和巩固社会主义现实主义原则的工作受到了多么大的损害，这都不能使我们有任何权利可以不去仔

细研究和分析现代艺术中两个根本对立的艺术倾向，即现实主义倾向和形式主义倾向。

在苏联绘画的全部历史中，对于古典传统，特别是十九世纪的传统的借鉴，一直起着重大的进步作用。这种作用，在涅斯杰罗夫、雷洛夫、普拉斯托夫、C·格拉西莫夫、楚依科夫、罗马金的创作中表现得很明显。在尼斯基、杰依涅卡、萨里扬、普罗罗科夫的创作中，这种作用表现得不明显，有时候根本看不到。（顺便说说，不论是谁，也不会有任何充分的理由来反对这种说法。）我们之所以要常常提到这几位大师，目的是希望他们自己来答复上述的“模仿”的责难。这种情况正可以说明一点，即十九世纪的传统并不是苏联艺术中独一无二的东西，不过直到今天，它依然是我国文艺中一个非常重要的而且富有生命力的因素。

现在让我们来研究一下，上一个世纪的现实主义传统为什么在苏联艺术中显得这样有力，这样牢固可靠呢?

最根本的原因就在于必须掌握文化遗产。列宁的学说认为，如果抛弃了文化遗产，就不可能建立起新的、社会主义的文化。我们的艺术继承并发扬了优秀的古典传统，特别是十九世纪至二十世纪初叶的一切民主主义者的现实主义传统。

这个共同的规律，是怎样在苏联艺术建设的实践中表现出来的呢？这是一个有趣的问题。

从十九世纪末叶起，资产阶级文化发展的总的趋势，越来越明显地暴露出深刻的危机。在艺术方面，最初是各种颓废的唯美主义流派，后来是各种纯粹的形式主义流派，都很快地流传开来。形式主义思想，也常常对一些现实主义艺术家发生影响，妨害现实主义的正常发展，有时候也使它脱出正轨。以斯坦尼斯拉夫斯基或谢罗夫的探索为例，就可以说明这一点。当时形势的复杂性在于：这些艺术大师在探索现实主义艺术的新形式的时候，绝不可能脱离开他们周围的艺术环境，这样一来，往往就不能不造成许多非常矛盾的结果。

我们并不想贬低这些风格上的“探索”的意义。在那个特定的历史时期，这些风格上的探索，不论对于斯坦尼斯拉夫斯基，或者对于谢罗夫来说，都足以表现出他们的特色。此外，我们认为，在我们

的艺术理论中，当时为了给这些探索提出评价而唱的那一套低调，也完全不符合这些探索的结论。我们说，谢罗夫的绘画《欧罗巴》是按照十九世纪的传统创作的，这显然是指其中跟列宁的绘画《萨特阔》的主题相类似的某种东西而言的。二十世纪的许多现实主义者，虽然也都采用了假定性的方法，但假定性本身并不违背现实主义原则。

现在我们想着重谈谈另一个问题。越来越猖狂的形式主义的压力，不仅无助于完美的和新颖的现实主义语言的提炼，反而对它有所危害。当年轻的苏联艺术面临着必须坚决排除形式主义倾向的任务时，它自然要从研究坚固可靠的现实主义传统开始。因为现实主义传统也是用来建设新的艺术的基础。恢复古典遗产原有的权利，保护古典遗产不受形式主义者的突袭，坚持世界艺术发展的基本方针，——这就是在尖锐的斗争中所诞生的社会主义现实主义艺术的首要的全世界历史性的任务。

当时，重要的问题并不仅仅在于克服国内的形式主义倾向。资本主义世界的艺术，虽然其中也还有现实主义的倾向，并且有所发展，但却一年年越来越普遍地、深刻地、迅速地陷入形式主义的旋涡。新的艺术的使命，不仅在于保卫现实主义的传统，而且要不断地使它更加完美，以消除所谓现实主义传统必然要趋于衰退的种种幻想。

肯定古典艺术的现实主义原则，才有可能以它为出发点来探索新的、现实主义的风格。为保护十九世纪的古典传统而进行的这种顽强的斗争，不是为了“模仿”，而是为了必须给现实主义的发展开辟广阔的胜利的道路。这个斗争终于取得了胜利。苏联的现实主义艺术，不仅能够在形式主义的攻击之下保卫住现实主义传统，而且使现实主义的发展成为艺术历史中的主导趋向，从而改变了艺术历史的进程。这样一来，也就保证今天世界艺术中一切现实主义的探索取得巨大的成就。这些成就是形式主义的模仿者无法抵制的。

今天，进行模仿的恰恰是形式主义。到了今天，形式主义甚至在形式的革新方面也不敢自命不凡了。形式主义在它的初期曾经提出为构想而构想，虽然这一切在根本上都是非常荒谬的，但无疑也是绝对新奇的。到了今天，形式主义甚至从外表上来看也并不新奇了：目

前，超现实主义者正在重弹萨喀尔、蒙赫、库宾以及表现主义者的老调；而野兽派则在步康丁斯基、蒙德里安、马列维奇的后尘；甚至连猴子贝西也是把那个早在一九一三年就用自己的尾巴“画了”一幅抽象主义绘画的巴黎驴子奉为“精神之父”的；——一句话，既然要去模仿那些怪诞、丑陋、无用的东西，结果就只能是加倍地怪诞、丑陋和无用。

根本放弃一切理想，抛弃一切可靠的审美标准，这是各式各样的现代资产阶级艺术思想的共同特征。形式主义美学的前提之一，就是有意识地、有计划地否认现实生活的美。早在形式主义活动的初期，德国的美术家弗朗茨·马克就已经很明显地表露了这种思想。他说：“我很早就感觉到，人简直是‘丑怪之物’。我觉得动物比较美一些，比较纯洁一些。但是，在动物身上，我也终于发现了许多丑陋不堪、令人气恼的东西，所以我就按内心之所好，本能地使我的绘画变得更图样化、更抽象化了。在我看来，森林、百花、大地——这一切东西都一年一年地越来越显得丑陋不堪、令人厌恶。到现在，我终于恍然大悟，自然界是丑陋而肮脏的。”

创作思想一经形式主义所毒化，借用康丁斯基那一句恰当的话来说，“它就破坏了对象的威信”，除了主观上的自我表现的主题而外，并不能从对象上面发现任何东西。

美学上的相对主义，必然是无法抑制的主观主义的另一个方面的表现。现代资产阶级的艺术理论，连“美”的概念也甘愿抛弃不要了。

与此有关的是背弃人道主义的传统，抛弃对人类的信念，也就是说，背弃一切先进的艺术传统经常遵循的另一个准则。在形式主义猖獗兴盛的时代，它对人类所发出的那一切诅咒，简直是不胜枚举的。

巴尔拉赫认为，人是“自然界的失败的尝试”。泽德里麦尔和马里洛则断言，失去对人的信念，是摆脱了一切“异物”的现代艺术的特征。我们看到，在近五十年来的艺术实践中，形式主义者对人类或者表示冷淡，或者表示厌恶，或者直接表示仇恨的例子，实在太多了。

处于今天这个大转变时代的风暴中的现代艺术，必须要有一副坚

实可靠的锚链。对于现代艺术来说，人民性和人道主义的准则正是这样的锚链。如果没有这些准则，艺术就要变成恐慌心理和绝望情绪的王国。如果说，十九世纪的艺术家们还曾经幻想恢复人类身上所失掉的那些和谐和严整的品德，曾经寻找过这些东西，并且为这些东西进行过斗争，那么今天的“迷惘的一代”却已经对这些东西表示怀疑，甚至表示厌恶了。这一代人的艺术，是已经破产的思想意识的艺术。在这种艺术之中，他们所欣赏的也正是他们自己的破产的精神状态，时而显示出可憎的犬儒主义，时而发出悲痛失望的讥讽，时而露出凄惨断肠的绝望情绪。

战后时期的存在主义极力吹捧这一个原则，把它视为生存的法则和目的。至于以理想的标准作为依据的艺术，即纯洁严整的艺术，则被说成是违背现代精神的。问题在于：这种艺术培养着人类身上的抗恶的精神；然而存在主义却要人类俯首听命，以忍受自己所受的灾难为乐事。他们这样敌视人类精神的和谐，其原因就在于此。

德国存在主义的头子之一雅斯具尔斯曾经这样表述了这个思想：“愤恨之情的产生，是为了反对称为歌德的和谐的原则，称为歌德的偶象崇拜的乐观精神的那一切东西。既然要指责世界的苦难，那就必须有绝望的哀号，而且它不允许怀着热爱之情与整个世界取得和谐。在我们所处的境遇里，我们并不觉得有任何必要谈歌德的作品。在这种境域里，一般地说，如果还有什么东西可以阅读的话，我们只阅读莎士比亚、圣经以及埃斯库罗斯的作品。”

半个世纪以来，人类所经受的考验是巨大的。企图轻率地避开无情的历史的动向，或者企图用那种出之于庸俗的小市民幻想的美妙色彩来粉饰现代生活，这都是荒谬可笑的。但是，我们所期待的绝不是从艺术中发出“绝望的哀号”，而是要发出无情的愤怒，指出远大的希望。然而，这样的期望，只有当艺术之中具备了那些牢固可靠的理想标准，也就是过去的古典作品所具备的，以及今天的现实主义艺术所具备的那些标准的时候，才可以实现。

形式主义是违背品德的美和人道主义准则的一种艺术，它要把人类推到精神上和道德上盲目无知的万丈深渊之中。这一点也就决定了形式主义艺术的根本的社会职能，它只能是保护资产阶级现实的一种

艺术。

当然，有不少信仰形式主义学说的艺术家，也痛苦地感受到人民的苦难，他们也领悟到，造成人民苦难的主要原因是帝国主义势力。在形式主义者当中，也有不少人的思想方式是进步的，但是，在他们还没有摆脱开形式主义的哲学和美学观点之前，他们并不能克服精神上的沮丧状态，因而他们的作品也就会带有绝望情绪的烙印。

由此可见，形式主义的客观的社会职能，它那种既可以腐蚀社会思想意识，又可以腐蚀艺术家的思想意识的能力，便暴露出它的资产阶级的本性。

两种艺术理论——真正的马克思主义的艺术理论和修正主义的艺术理论的对立，也表现在对形式主义的看法上面。现代修正主义很喜欢利用教条主义见解的错误。修正主义者们口口声声宣判教条主义者的死罪，但是，从他们对当代艺术中的一些根本重要问题的解释上来看，他们实际上是和教条主义者的见解相似的，他们也同样陷于教条主义之中，不同之处，如果可以这样说的话，只在于他们是打着另一个相反的旗号而已。

在另一个关键问题上，也就是对形式主义的分析上，也可以观察到这种方法。教条主义者不分青红皂白，把很多有才能的艺术家统统说成是形式主义者；而修正主义者也恰恰同意了他们的看法，并以此作为根据，为形式主义“恢复名誉”。教条主义者把现实主义简单地归结为外在的逼真；修正主义者同意他们的说法，并开始哀叹现实主义方法的局限性。教条主义者把社会主义现实主义的概念变成一种简单的公式，而修正主义者却对这一点从旁喝彩，并且打算“埋葬”社会主义现实主义。

显而易见，修正主义的批评，并不是拿对于问题的真正的马克思列宁主义的解释作为出发点，而是以教条主义的曲解作为出发点的。

正是因为如此，所以我们为了同修正主义进行有效的斗争，也就必须在社会主义现实主义的理论和思想方面，在艺术实践方面，根除教条主义者对马克思主义的曲解。

近来，有一些至今依然固守着过去的教条主义观点的同志认为，同修正主义者斗争的目的似乎是为了恢复以前的老样子。他们认为，

在反修正主义的斗争中，将要恢复他们的教条主义公式和原则的权利。这个想法是十分错误的。同修正主义者斗争的目的，是为了争取艺术中真正的社会主义现实主义原则的胜利，因此，我们既要埋葬现代修正主义，而同时也必须揭穿“过分热心的”教条主义者的一切言论。

修正主义的门徒对当代文艺所提出的解释，目的在于吹捧形式主义，贬低现实主义，也就是说，他们的目的归根结底是要肯定资产阶级思想体系。

为了达到这个目的，修正主义者往往在一些复杂而又矛盾的文艺现象上，例如在万-戈或弗鲁贝勒的创作问题上纠缠不已。这两位艺术家的出现，无疑是上一世纪末艺术上的大事。决定了他们的作用的，自然是他们作品中那些有力的方面：概言之，在万-戈的作品中，是他对于生活中的悲剧有敏锐的感受，为人类的命运悬念不安；而在弗鲁贝勒的作品中，则是人物形象的反抗精神和哲学的深度。教条主义的艺术理论否定了这两个艺术家，而修正主义却那么无条件地保护他们。

其实，重要的并不是简单地在这两个艺术家身上画“加”号或者画“减”号，而是要揭示艺术现象中的矛盾，发现作品中在客观上确有价值的东西究竟是什么，带有局限性的或反动性的东西究竟是什么。修正主义既然不去这样做，那么就始终有可能把艺术家身上重要而又出色的方面掩盖起来，而偏偏把他的那些贫乏无力的方面捧到天上。以我们这里的例子来说，就是偏偏赞扬了万-戈的作品中人物形象的歇斯底里的病态、惊慌不安的病态，赞扬了弗鲁贝勒作品中人物形象的现代主义的神秘色彩，也就是说，偏偏赞扬了这些作品中为反动的资产阶级艺术理论所赏识的那些东西。

两三年以前，我们这里有一种论调，说什么教条主义者过去对形式主义作了“广义的”解释，今天，我们应当“广义地”解释现实主义。对于前一种说法，是不能不表示同意的。过去，比方说，把瓦赫坦戈夫和早期的杜甫仁科、萧斯塔科维奇、萨里扬等人列为形式主义者，客气点说，是由于对形式主义作了“广义的”解释。但是，是不是因此就可以在今天必须对现实主义定义加以广义的解释呢？

现实主义的概念并不需要扩大，而需要清除教条主义对这一概念所作的公式化解释。重要的并不在于把曾经被教条主义者“开除了的”十个、五十个或者二百个大师重新列入现实主义者的行列，而在于具体地揭示他们作品中的现实主义倾向。要知道，不论在我国或在外国，许多艺术家的创作都是十分复杂的。在同一个艺术家的艺术创作中，往往发生着现实主义倾向和形式主义倾向的斗争。我们认为，重要的是应该回答这样一个问题：在一个大师的创作中，究竟什么东西是进步的？也就是说，究竟什么东西是依靠对现实生活的真正的现实主义的领会的养料而培养出来的？

在意大利的新现实主义的电影里，往往可以发现一种违反现实主义的情调，这是存在主义的绝望的哲学培养出来的。如果我们把现实主义的概念予以“扩大”，那么我们似乎必须把这些倾向也作为现实主义倾向而接受下来。但在实际上，这些倾向却是违反现实主义的资产阶级思想体系的影响。

不善于或者不愿意发现某一个艺术家创作中这两种倾向的矛盾，就必然会陷于公式主义，必然会曲解其作品的实在内容。如果不去特别注意复杂的艺术中的那些进步的方面，那么我们永远都有误解其历史意义的危险。

在这里，还必须特别注意到问题的另一个方面。一部作品，假若只有完美的专业技巧，这并不能算作重大的艺术作品。我们只能把那些通过完美的形式体现出时代的“主动脉”（阿·托尔斯泰语）的艺术，叫做重大的艺术。

但是，在修正主义者的心目中，专业技巧这一概念往往完全压倒了重大的艺术这一概念，因此他们并不关心作品中有无重大的思想，只去欣赏那些只有技巧的、但内容十分贫乏的作品。

大家知道，在二十年代初，许多过去的“红方块派”画家的作品，就技巧而论，确实比格列科夫更加完善。这一个事实，过去被忽略了，这姑且算是我们艺术理论工作的一条罪状吧。但是，由于有了重大的主题思想，这就使格列科夫的艺术创作比罗日杰斯特文斯基或者奥斯麦尔金的作品更加出色。这样来比较，并不是要贬低这两位大师的作用，而是要提醒我们注意评价艺术作品的一项标准（近来人

们恰恰把这个标准忘掉了），即只有肩负起时代的重任，表现出时代的喜乐和悲苦，表现出时代的全部斗争，表现出胜利和失败的作品，才算得上是重大的艺术。这是从马克思主义关于艺术与现实的关系的理论中必然引出来的一项标准，因此，如果忘记了这个标准，那就是有意或者无意地靠近形式主义理论的一个征兆。

同艺术上的修正主义斗争的结果表明，社会主义现实主义原则已获得新的胜利。我们不但保卫了苏联艺术的成果，而且在斗争的过程中磨锐了我们的武器，阐明了艺术实践中一系列有关创作思想的新的问题。这个斗争并没有结束，前面还有许多要做的工作。我们的责任，就是要不怕困难地、大胆地探讨当代文艺中那些复杂混乱的问题，不给修正主义任何可钻的空子。

苏联共产党第二十一次代表大会所规划的共产主义建设的宏伟远景，加强了艺术知识分子同全体人民、同党的联系，向艺术知识分子提出了新的思想任务和创作任务，进一步推动艺术知识分子同艺术上的修正主义思想进行斗争。自然，我国艺术的更进一步的完善化将要成为对于修正主义的最有效的驳斥。目前，同修正主义的斗争要求我们理论工作者进一步仔细制定出有效的、可以促使社会主义现实主义原则更牢固、更深刻化的研究工作的规划。

（吴启元译自《反对艺术与艺术学中的修正主义》，莫斯科，《艺术》出版社，一九五九年。）

修正主义是社会主义现实主义理论和实践的敌人

〔苏联〕И·马谢耶夫

马克思主义的胜利进军迫使世界资产阶级为自己的统治担忧。因此资产阶级就向马克思主义的真正革命的思想体系展开激烈的斗争。资产阶级的忠实伙伴是修正主义者，他们打着“创造性地补充”和“发展”马克思列宁主义的招牌，破坏马克思列宁主义的基础。

社会主义现实主义艺术的成就使我们的敌人心惊胆战。反动资产阶级势力想要破坏社会主义艺术的思想基础、削弱它的艺术感染力的意图正在日益增强。社会主义现实主义艺术的最危险的敌人是修正主义者，他们在疯狂反对马克思列宁主义美学的基本原则的时候，还用一些虚伪的、蛊惑人心的口号把自己装扮起来。

打着马克思主义美学招牌的新弗洛伊德主义

修正主义者扬言说马克思列宁主义“过时了”，说它对现代的社会发展已经失去理论的和实践的意义了，他们妄想在哲学领域中扮演“革命者”的角色，说要克服马克思主义哲学的“薄弱”之处，纠正它的“缺点”，使它的各个组成部分健全起来并且得到发展。然而列宁早已揭穿这一套大话是多么虚伪和空洞了，他指出，修正主义者一向是尾随资产阶级伪科学之后，宣传最无聊、最庸俗的唯心主义的。譬如资产阶级官方的哲学家们刚一提出“回到康德去”的口号，修

正主义者就跟着这帮新康德分子，亦步亦趋。修正主义的“神父”伯恩施坦、考茨基、阿德勒、鲍威尔之流开始号召人们用康德来“补充”马克思，实质上就是要把新康德主义变成第二国际的官方哲学。

现代修正主义者，其中包括美学领域中的修正主义者，照例也是并不公开拒绝马克思主义的。他们之所以宣称马克思列宁主义美学“过时了”，就是想要用各种和马克思主义阶级敌对的唯心主义美学派别的混合物来暗中取代马克思列宁主义美学。假如翻开修正主义者的著作，那就可以看到这些“代替品”当中既有前面所说的新康德主义或新黑格尔主义、实用主义或新弗洛伊德主义对美学的解释，又有“纯艺术”或“为艺术而艺术”的形式主义理论和必须在艺术中仅仅表现现实生活的卑劣肮脏的黑暗面的自然主义理论。

修正主义者在美学领域中的活动的“革命性”和“独创性”的真正本质就是这样。

必须指出，并不是所有的修正主义理论家，也不是在他们所有的活动阶段都直接号召人们用别的什么美学体系来“补充”、甚而代替马克思主义美学的。譬如现在专门伪造马克思列宁主义的法国哲学家亨利·列菲弗尔，在他的一本一九五四年译成俄文的大作《美学引论》里，就在大谈其马克思主义理论的纯洁性。

列菲弗尔声明说：“本书目的是为社会主义现实主义诸问题的理论研究工作打下初步基础。”某些过于好心肠的批评家显然就根据一纸之词相信了这个既虚伪又狂妄的声明，居然把这部著作列到《苏联大百科全书》《美学》一条下面附录的主要推荐参考书目里。

由于批评列菲弗尔的人们至今还只限于审查他近年来的那些公开挑衅的修正主义著作，把《美学引论》一书完全置诸脑后，有时甚至对于列菲弗尔的这种突然而不可解的所谓蜕变表示惊讶，我们认为不妨再来检查一下这本书，以求说明列菲弗尔其实并没有发生什么蜕变，他近年的著作中大肆发挥的那些修正主义观点，在《美学引论》里就已经存在了，有些观点在当时还处于萌芽状态，有些则已经相当明确了。

只要仔细读一读这本书，就可以发现许多唯心主义论调，即使在

那些阐述某一问题立场尚属正确的章节中也是如此。譬如在批判形式主义的时候，列菲弗尔其实就在试图为法国画家们的形式主义把戏找理由，因为他提出了这样一个论点，说法国立体派或抽象派画法的特点，以及根据这些画法而创造出来的那种“分解所写事物，不写实在景象”的绘画，仿佛是由于某种神秘的法兰西“精神”的相应特点而产生和形成的。“对事物和景象进行分析的结果，使画家把它们分解成了各种元素，但画家所作的这种分解是和法兰西‘精神’的某些传统的分析癖相吻合的。这种分析式绘画之所以明快生动，其原因就在于此。”[1] 不难看出，这一类的理论“分析”只能鼓励形式主义者更加坚决地把所写事物和它们的形象“分解成各种元素”，来进一步追求自己作品的“明快生动”；老实说，现代野兽派搞的就是这套名堂。

至于说到列菲弗尔在无实物艺术和法兰西“精神”的特点之间所找出的那种关系，那么应当说，用抽象派的方法创造出来的艺术作品是根本没有丝毫民族特色可言的，不管它们出现在哪个国家。譬如，你能看出巴黎新建的联合国教育、科学与文化组织的大楼的那些装饰艺术品是属于哪个民族的吗？[2] 恐怕未必。然而这里所有的全是“举世闻名的现代大师”（该刊编辑部语）的手笔呀。这里有让·巴赞（法国）的镶嵌画《水流》和阿弗罗（意大利）的镶版画《希望园》，有卡尔·阿培里（荷兰）的装饰壁画《春之花》和罗伯特·马特（智利）的无题画幅，有亚历山大·卡里岱尔（美国）的旋转雕刻《螺旋》和亨利·穆尔（英国）的庞大而畸形的《卧像》。无论哪一个美术家，不论他是多么天才，也不能用这些没有形状的彩色斑点、几何图形、零乱的线条或七歪八扭的人体的各个部分，表达出他自己的民族和国家的特点。

甚至抽象派的一个狂热的修正主义辩护士毕哈利－梅林也不得不在他的《传统与展望》一文里承认，在南斯拉夫形式主义美术家及

---

[1] 列菲弗尔：《美学引论》，莫斯科，外国著作出版社，一九五四年，第一〇七页。——原注。

[2] 参见《联合国教育、科学与文化组织通讯》，一九五八年，第一一期。——原注。

西欧著名的形式主义鼻祖们的作品中，“艺术语言”显然是“世界主义的”。[1]

资本主义国家里一些进步的艺术理论家和现实主义艺术家已经愈益频繁地得出结论：抽象主义是和民族文化敌对的，它的本质是世界主义的。人民民主国家里的艺术界人士也在极力反对渗入他们队伍中的资产阶级美学影响，指出“热衷于抽象派绘画的美术家”有“堕入新世界主义的趋势”。[2]

总之，列菲弗尔显然是在艺术的各种物质的和精神的前提与来源中间搅糊涂了，所以，他的论据也罢，他的结论也罢，都是既与唯物主义无关，也和马克思主义美学没有任何共同之点的。

这里，我们仿佛亲眼看到修正主义共有的典型特征怎样在列菲弗尔身上滋长起来，这特征就是：企图回避哲学中的最根本的问题，站到唯物主义和唯心主义“之上”，想在哲学领域中找到一条似乎既无唯物主义“片面性”、又无唯心主义“片面性”的类似“第三条路线”或“中间路线”的东西。

该书第一章专门分析马克思以前的美学学说史，竟然忽略了马克思主义关于哲学史即唯物主义与唯心主义斗争史的著名论断，难道不是由于这个缘故吗？有一系列的论据可以证明这一点。譬如，列菲弗尔提出的历史系统表本身就颇能说明问题。它从柏拉图的美学开始，然后立刻来了个出人意料的飞跃，一下子跳过一千多年，立刻就跳到了狄德罗。然后就分析康德，接着是黑格尔，于是列菲弗尔的这个纯系人工压缩的历史系统表就到此结束了。

这个系统表之所以不能令人满意，不仅是由于它漏掉了美学思想史中许多重要的阶段和人物，首先是漏掉了以别林斯基、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫为代表的俄罗斯唯物主义革命民主主义美学这个极为重要的阶段。这些伟大的思想家在列菲弗尔的书中甚至是不值一提的。这个梗概的主要缺点在于，它完全忽略了美学史中的

---

[1] 《南斯拉夫》，一九五七年，第一四期，第八页。——原注。

[2] 捷克诗人安德烈·普拉夫科语。引自《哲学问题》杂志，一九五九年，第一期，第四一页。——原注。

两条路线的斗争，不去进行社会阶级分析。列非弗尔不仅对于他所分析的那些美学理论的阶级本质不感兴趣，而且根本就一字未提！他还把各种极不相同的（甚至不能相容的）美学流派和思潮混在一起，搅作一团，达到令人不能容忍的程度。狄德罗“师承”柏拉图，而康德又是“师承”狄德罗的。

由于这一类“体系”的结果，再想定出一些基本的客观标准来进行科学研究，或对各种美学理论作出评价以便对它们进行具体分析，就没有丝毫可能了。

如果说，在写作《美学引论》期间，列非弗尔还不得不隐藏起他自己真正的观点，用某些冠冕堂皇的词令把它们伪装起来，那么今天，他已经不隐讳自己的修正主义观点，直接出来反对把唯物主义和唯心主义放在对立地位了。列非弗尔认为在哲学领域和美学领域中存在着唯物主义路线和唯心主义路线斗争的思想已经过时了，认为这种思想在今天出现，是由于把两种对立的世界经济体系斗争的原理（这一点列非弗尔也是不同意的）硬搬到哲学领域里来的结果。“两个阵营的理论……使哲学中和哲学史中一个已经呈现硬化迹象的题目又死灰复燃了。这里所指的是唯物主义和唯心主义对抗的问题。”❶

解决美学领域中的任何理论问题，要想离开这个哲学基本问题，那是办不到的。列非弗尔自然也做不到这点。任何类似的尝试都只能有一个结局：得出一些的确具有明显“硬化”迹象的结论，因为这些结论一经检查，原来都过于肖似最“原始”、最“片面”的唯心主义了。

这里我们接触到列非弗尔这本书中的主要缺点了，这缺点就是：他的关于艺术内容的那些理论原则具有明显的反马克思主义性质。列非弗尔把艺术内容分为四个方面，而把“艺术的生物内容”作为基础，仿佛其他三方面的内容——情绪方面、实际方面和心理方面——都建筑在生物内容上。

这里我们又看到列非弗尔轻视美学中两大阵营的斗争而导致的另一个结果。要知道列非弗尔是持有这样一个信念的：他认为他提出

❶ 《新时代》，一九五七年，第一三七——一三八期，第一一八页。——原注。

"艺术的生物内容"这个概念，又明确它对艺术创作具有奠定基础的意义，真是完成了某种科学发现，创造性地发展了马克思主义美学，或许还是站在马克思主义美学和唯心主义美学间的斗争"之上"呢。要知道在马克思主义美学理论中还确实找不到这样一个概念！

然而事实上，这里当然没有任何创造性发展马克思主义可言。列菲弗尔欲图"扩大"马克思主义美学范围，于是就十分自然地逾出了它的界限，不可避免地在这个问题上落到它的敌人的阵营里去了。

无论如何，艺术的"生物内容"是在列菲弗尔之前早就有人"发明"了的。它是许多唯心主义美学体系的出发点。上自叔本华起，下至现代资产阶级美学界的偶像齐格蒙德·弗洛伊德为止都是如此。弗洛伊德的理论就是把"下意识"看作社会生活乃至艺术的基础。

列菲弗尔在书中专门辟出一个章节论述艺术的生物内容，那么他所说的生物内容究竟何所指呢？首先，就是指"性冲动。许多艺术作品所必需的那种活的因素就是由它带来的"。❶

不消费事就可以证明，列菲弗尔的这个"发现"是和腐朽的帝国主义社会的一个最丑恶的产物的论点——弗洛伊德的所谓"心理分析论"毫无区别的。这种理论认为，艺术意识（乃至一般的社会意识）无非是性爱的一种功能和产物，或性本能的产物，而性本能则是完全自主的一个领域，它不受任何社会条件的制约。

弗洛伊德否认美的客观性和社会本质，他用了种种方法企图证明："美发源于性爱。"他宣布他的美学的主要"口号"是："'美'和'魅力'首先是性对象的表征。"❷

至于说到列菲弗尔视为艺术的"生物内容"基础的"性冲动"，那么这个概念也正是弗洛伊德的哲学和美学中的最根本的概念。弗洛伊德的门徒和追随者们——也就是所谓新弗洛伊德主义的创始人们——曾经屡次谈到，正是"弗洛伊德的理论使我们懂得了那种使某

---

❶ 列菲弗尔：《美学引论》，第六三页。——原注。

❷ 引自莱德尔所编《美学新编》，莫斯科，外国著作出版社，一九五七年，第二〇七页。——原注。

些人变为艺术家的冲动所具有的本性，它给我们指出了构成某些艺术作品来源的冲动的发源地……”❶ 所以说，列菲弗尔想要突破束缚他的“自由”的马克思主义的藩篱，结果就投入这种反动透顶的主观唯心主义理论的怀抱里了。这种理论的主要目的就是剥夺艺术家向社会克尽自己公民天职的权利与义务，使之变成某种“下意识的”淫荡的畜类。

总之，在列菲弗尔看来，现实主义艺术的一个极其重要的特性——生动，并不是艺术家真实而深刻地认识客观现象和过程的美学本质的结果，而是由于表达了艺术作品中所夹杂着的一定的性冲动。

现在问题就很明白了，何以在这部书中竟然完全没有一个章节专门分析马克思主义美学的认识论原理。

列宁的反映论对列菲弗尔说来能够有什么意义呢（他连提都没有提它）？他又何必去关心艺术反映现实和表现现实的特殊美学形式——艺术形象的问题呢？在他那里一切都是解决得非常简单的。

在列菲弗尔看来，唯其因为艺术作品中含有性冲动，所以观众或读者在欣赏一座雕像、一幅画，或体会小说中的一段情节的时候，才不仅仅是以自己整个的心灵，而是“以自己的全部身心”。列菲弗尔引用了许多例子来证明他的这番议论，譬如：在欣赏希腊雕像或是读托尔斯泰的《战争与和平》、法捷耶夫的《青年近卫军》、爱仑堡的《暴风雨》等小说的时候，我们有时是把维纳斯、娜达莎·罗斯托娃、柳波芙·谢芙卓娃、马多等人物当作“美丽的裸体女人”来欣赏，有时就干脆是“当作女人”。而在另外一些时候，比方说，在欣赏维纳斯或别的希腊雕像的时候，我们还会由于体验到人的这样一种生命状态而感到满足：“这时，沉睡在腹中的生命的种子尚未苏醒，尚未损及这美丽的躯体，而仅仅通过处女的形态为人感知。”

诚然，作为一个“老练的”理论家，列菲弗尔立刻止住了，他自己也感觉到他在艺术表现现实的方法方面所提出的这套见解未免太像弗洛伊德的艺术观点了。为了避免别人说他是弗洛伊德派，他于是假惺惺地大声疾呼说，心理分析论的美学全是“无稽之谈”，维纳斯

❶ 引自莱德尔所编《美学新编》，莫斯科，外国著作出版社，一九五七年，第二〇五——二〇六页。——原注。

或丽达[1]的形象对观赏者来说"并不仅仅是美丽的裸体女人"，而人们在欣赏它们的时候所产生的兴奋和快感也不是一种"象征性的代用品"，不是"性行为的最高产物"。

真是无法不让人觉得奇怪，列菲弗尔何以竟然不明白他的这个"并不仅仅是"只能使他暴露原形。

列菲弗尔又提出"满足了的"或"未经满足"的愿望的"问题"，并且把它看作是"充分的视觉感受"的来源，他说，对于欣赏一件艺术作品的观赏者或读者来说，"赤裸的身体会成为具体可以触摸到的事物，这件事实的根源"[2] 就在于愿望。这里，列菲弗尔又暴露出他的"发现"是来自弗洛伊德学说的。我们不妨来看看它的原始出处吧。弗洛伊德在指出幻想（和梦境）在艺术作品创造过程中的特殊作用之后，宣告说："未经满足的愿望乃是激发幻想的刺激力量，因为每一个幻想都是一种愿望的实现，一种对于令人不满的现实的校正。"[3]

接着，他又谈到这些愿望的天然属性乃是性爱，再一次企图把艺术家降低到畜类的水平。

列菲弗尔一方面"为了顾全体面"而矢口否认弗洛伊德美学的影响，一方面却继续盲目追随着它。他声明说，"性爱并不是内容的唯一自发的（生物性的）因素"，除去"性本能"、"性冲动"而外，在艺术作品的内容中还包含着其他一些原始的、自发的、生理的和生物的因素，譬如"怕死"或"怕痛苦"的本能。接着，他就企图证明，不但许多伟大作品的一个十分普遍的主题——爱情"及其数不胜数的种种形式和色彩"，——归根结蒂，是以"性要求"、性欲望这种内容因素为基础的，而且悲剧情感，悲剧冲突（上自古希腊英雄或中世纪骑士的斗争和死亡，直至"社会主义和无产阶级斗争的英雄"）也是建立在一个"必然的因素"[4] ——怕死——之上的。

不消说，列菲弗尔的这种可耻的企图只能使人愤慨，他竟想玷污

---

[1] 希腊神话中斯巴达国王廷达利亚的妻子，以美艳闻名，曾使宙斯为之倾倒。

[2] 列菲弗尔：《美学引论》，第六三——六四页。——原注。

[3] 《美学新编》，第一九一页。——原注。

[4] 列菲弗尔：《美学引论》，第六五——六六页。——原注。

无产阶级革命的英雄，玷污共产主义道德和人类心理的最美好、最崇高的特征的代表者，把剥削阶级、统治阶级代表人物的典型的丑恶特征涂在他们的性格上。

总而言之，这里给人这样一种印象：列菲弗尔不把弗洛伊德美学的思想“武器”全部搬完，他是歇不了手的。要知道，正是弗洛伊德发明了这套后果极为有害的悲观厌世的“理论”，主张人生只是在性爱、“生本能”和“死本能”之间的永恒的挣扎。后来，弗洛伊德的学生兰克又发挥了这套“理论”，把人生说成是“畏生和畏死”这两极之间的运动。另一个弗洛伊德主义者赖克又把人定名为“患了淫虐狂的畜类”。这套彻头彻尾的仇视人类的观念被德国法西斯主义拿去当作武器绝不是偶然的。有一件事实很可以说明问题：一个名叫卡尔·容克的著名的弗洛伊德主义者后来成了法西斯主义的积极宣传者，而且被希特勒封为“第三帝国”精神疗法总专家。

在美学中搬用这套颓废观念，其目的就是为了妨碍艺术表现人类最深刻的意向，真实地再现实际生活，而首先是反映资本主义现实生活中的不可调和的矛盾，歌颂各国人民争取未来的斗争，企图以宣传“死本能”、“畏生”、“畏死”以及诸如此类的仇视人类的腐朽概念来暗中代替这些崇高的目标。

美国有一位进步的艺术学者西德奈·芬克施坦说得很对：弗洛伊德派的艺术理论是直接“为追求战争的帝国主义服务的，它们企图以黑暗代替光明，以信仰代替知识。它们鼓吹现实不可知，人生毫无意义。这些理论一旦对艺术发生影响，艺术就会成为骇人的梦呓”。[1]

托马斯·艾略特、路易·塞林、詹姆士·乔埃斯、埃兹拉·庞德、尤金·奥尼尔这些半法西斯作家的作品，以及超现实派和印象派的荒谬绝伦的绘画和雕刻，就是根据弗洛伊德的美学标准和“法则”创造出来的，它们充满了骇人的梦呓、恐怖、淫虐狂者的变态和秽行，以及为出卖和厌世所作的辩解。

也许，作这样一种美学上的“类比”是牵强附会吧？我们所举

---

[1] 见芬克施坦所著《心理分析与艺术》。引自论文集《美国进步人士争取先进思想的斗争》，莫斯科，外国著作出版社，一九五五年，第三〇七——三〇八页。——原注。

出的这些艺术流派是表达帝国主义思想体系的，而列菲弗尔是以无产阶级名义讲话的呀。不过这里需要记住，即使资产阶级的艺术理论家们，现在也往往需要伪装成倾向“革命”，用一些言不由衷的反对资产阶级的标语口号来掩人耳目。譬如，现代资产阶级最反动、最仇视人类的艺术流派之一（它也正是弗洛伊德美学的化身）就曾在一九三〇年为自己的机关刊物取了一个狂妄而伪善的名称《为革命服务的超现实主义》。这家刊物一再企图证明，这些超现实主义者们破坏现实主义艺术的内容和形式，反对世界艺术文化的优良传统和成就，仿佛是表达了无产阶级推翻资本主义制度的意向。

这些伪革命者假惺惺地宣告说，现实主义的反映现实的方法过时了，甚至违反劳动人民的利益了，他们宣布他们这套“方法”的内容和目的是创造某种“超现实的”世界，而所谓“超现实的”世界，就是一种直觉的、下意识的、非理性的神秘领域，一种充满梦境和幻觉的、梦游式的、超自然的领域。

超现实派的精神“领袖”萨尔瓦多·达里的绘画，如《夜蜘蛛带来希望》、《原子丽达》、《朦胧的时光》等，充分证明它们的作者是把创作过程理解成疯子和狂人的梦呓的，它们是精神病人神经错乱的典范，种种非人的梦幻和肮脏的呓语在画里搅作一团。

既然资产阶级的理论家们都企图利用“革命的”口号来为弗洛伊德主义和超现实主义博取人们的好感[1]，那么假借马克思主义之名的现代修正主义者，这些伪造革命理论的真正“专家”更加热衷于使用这套“久经考验的”法宝，这又有什么值得奇怪的呢。譬如，南斯拉夫的艺术学者法朗茨·希雅涅茨就把超现实主义吹捧为“在南斯拉夫得到响应的最先进的艺术运动”之一。他认为，“超现实主义的方法”意味着“使人从日积月累的政治失望和社会不满中得到解放”。[2]

不难指出这段话是多么荒谬和极端矛盾。如果后半段话的目的是

---

[1] 譬如，不妨参看一下卡静的文章《分析弗洛伊德的革命》和尼杰尔·沃尔克的文章《新哥白尼》。见一九五七年纽约出版的《弗洛伊德与二十世纪》文集。——原注。

[2] 《南斯拉夫》，一九五七年，第一四期，第三七页（重点系笔者所加——马谢耶夫）。——原注。

为了把超现实主义艺术说成为解放斗争的武器，那么这显然是撒谎。而如果超现实主义方法的目的的确就是为了使劳动人民从反对剥削和压迫的崇高的社会不满情绪中“解放”出来，用神秘的梦境和下意识的呓语来麻醉劳动人民（该文作者的确就是本着彻头彻尾的弗洛伊德主义的精神把自己的文章定名为《梦境与下意识》的），那么就只有那种既和马克思主义毫无共同之点、又对真正的进步毫无半点知识的人才会把超现实主义评价为“先进的艺术运动”。

希雅涅茨之所以要把超现实主义称为先进的艺术运动，当然是为了捧出这种以目前在南斯拉夫如此时髦的弗洛伊德哲学为依据的方法来对抗社会主义现实主义。为了加强这种对抗，他不仅指出超现实主义作品形式中的“革命性”，而且还大肆鼓吹超现实主义方法“在使绘画创作达到最大限度的思想尖锐性方面”所起的作用。

希雅涅茨在分析画家斯坦涅·克列加尔的创作时，充分暴露了修正主义美学方法——这种主观唯心主义方法的真正意义。原来，构成克列加尔作品内容的全是“以超现实主义方法挑选出来的对象，如使人颤栗的事物、怪异的行为、伪造的矛盾、令人厌恶的东西或稀奇古怪的荒谬事物”，而且都是加进了色情味道的。

在克列加尔的作品中，希雅涅茨发现了弗洛伊德美学的全部“行头”：“激动、落空的期待、破灭的愿望、未能实现的情欲和热狂造成了种种的恐惧心理。”他的作品的主要思想是：“在不幸和痛苦的煎熬中，人已经濒于绝望、悲观和消沉。旧世界将要死去，而能够使人得救的新世界又还没有诞生”。[1] 这种论调有力地说明，陷入修正主义世界观和弗洛伊德美学影响下的艺术家和艺术学者们在思想和艺术方面已经达到何等盲目的程度。

弗洛伊德美学和超现实主义方法吸引和影响了南斯拉夫不属于一代的大量艺术家。譬如，按照修正主义的艺术学者毕哈利－梅林的说法，在伊凡·塔巴科维奇的作品里表现出某种“梦游式的遥远的探求”。我们不想同这位南斯拉夫艺术学者争论他所使用的术语是否科学和准确，只想举出伊凡·塔巴科维奇的《蜕变》一画来说明这种

[1] 《南斯拉夫》，一九五七年，第一四期，第一四七页。——原注。

“梦游式的探求”。这幅画是一九五五年写成的。在几个太阳照耀下的紫红色背景上，也不知是表现一具残缺不全的人体从一堆模模糊糊的冻状的东西和一些不成形状的团团块块逐渐产生和形成的过程呢，还是表现一个相反的“变化”过程——人体变成这些乱七八糟的团团块块。

在南斯拉夫美术家们的许多作品里还表现着“内心恐惧的视象”，其来源是“生离死别的悲痛经历”[1] 以及诸如此类的东西。譬如，梅丽达·沃夫克有一幅题名为《窗》的作品，它的结构和题材着力地表现着作品的“哲学”构思。从画的结构来看，这幅画是用四根窗框的木梁圈起来的，仿佛象征着一扇“窗子”，通向人的日常生活内部，通向他的私人兴趣和隐秘经历的底细。那么这位年轻的女画家透过这扇“窗子”看见了些什么呢？假如根据她所见到的情形来判断的话，那么人在家庭环境里就不啻是一群淫荡的畜牲，或是一些智力极低、极少精神要求的废料。

我们之所以要从超现实主义艺术的理论和实践中举出这些例子，纯粹是因为它们完全可以借用列菲弗尔的美学基本原理中的某些论点。为了彻底说明这一点，无妨再引用一段极为重要的美学谈话，这段话也是出自那位把歌颂恐惧、痛苦、人生毫无目的、毫无远景作为艺术主要目标的修正主义理论家希雅涅茨的手笔。它为超现实主义作品几方面的内容下了一个定义：“除去哲学内容和社会内容而外，自始就有第三种艺术灵感的来源——性情趣……”[2] 不难看出，这位修正主义的弗洛伊德美学辩护士所下的这个定义同冒充马克思主义美学新“发现”的、列菲弗尔本人为艺术的几方面内容（其中也包括以“性冲动”和“恐惧”为基础的生物方面的内容）所下的定义有多么相像。

回头再来看看列菲弗尔的这部著作，我们发现，不仅在生物内容里，而且在情绪内容里列菲弗尔也发现了那些“来自性因素，来自身体的激烈活动和情感的高昂，来自怕痛苦和怕死等现象（亦即通

---

[1] 《南斯拉夫》，一九五七年，第一四期，第九，一三，一五页。——原注。

[2] 同上，第一四四页（重点系笔者所加——马谢耶夫）。——原注。

常所说的“生理”现象）”的原始成分。虽然他说，情绪内容（不同于生物内容）不能归结在前面所说的这些原始的生理因素里，但是从前面所说的这些话里他却做出了一个概括性的结论：“……艺术家是这样一种人，他自然地、生理地、肉体地喜爱声音和色彩，先是在声音和色彩中得到充分的感受，然后才在它们里面找到自己全部情感的表达。”❶

列非弗尔对艺术的本质和艺术家的作用所作的这种解释显然是和弗洛伊德派的观点十分相近的。基于他自己的这套解释，列非弗尔对于现实主义艺术方法的标准问题，也就是当代现实主义同其他一些与它敌对的方法——譬如，抽象派方法——的区别问题，无可避免地得出了相应的见解。

我们已经看到，在找寻抽象派方法的社会根源时，列非弗尔既不着眼于具体的、历史的社会生活条件，也不着眼于特定阶级的要求和兴趣，具体地说，也就是资产阶级在资本主义生产方式的最终腐朽阶段——帝国主义阶段的要求和兴趣，而是着眼于法兰西“精神”这种主观领域。在找寻抽象派方法的认识论根源时，列非弗尔也采取了类似的方式，把一切都本末倒置了。他认为抽象派方法的认识论根源既不在于有意识地使艺术脱离实际的社会生活，也不在于把艺术形式同深刻的思想内容——即表现人的生活、活动和斗争的意义与目标——对立起来，更不在于用种种方式破坏艺术形象，诸如歪曲所表现的事物的形状，或是把形象变成“纯粹的”笔墨游戏，更确切地说，变成一堆毫无意义、毫无内容的乱七八糟的点、线、面或者声音。列非弗尔认为抽象派作品产生的根源是由于艺术家缺乏情感，缺乏对周围世界的色彩和声音的肉体的爱。可见，他批评抽象派方法，显然不是站在马克思主义美学的立场上，而是站在弗洛伊德派的立场上的。非但如此，在批判抽象派方法时，他还采用了抽象派本身的一些论点：他把艺术创作方法不是理解为具体的历史的社会阶级条件所造成的、对于实际现实生活的特殊的艺术反映方式和美学评价方式，而是理解为任意选择某种心理形式来表现艺术家对于他从生活整体中

❶ 列非弗尔：《美学引论》，第六七页（重点系笔者所加——马谢耶夫）。——原注。

人为地抽取出来的色彩和声音的态度。

我们认为十分必要在这里指出，列非弗尔对抽象派的“批判”实际上变成了对它的维护并不是一件偶然的事情。因为归根结蒂，弗洛伊德主义和抽象主义原本是十分接近的。甚至某些资产阶级理论家，如英国艺术学者霍定，都看出了这一点。霍定在他的《现代派之绝境》一文里写道（顺便插一句，霍定不同于“马克思主义者”列非弗尔，他相当准确地说明了抽象派的某些特征）：“抽象主义无非是逃避生活的一种手段而已，一如弗洛伊德当年所说的，逃入疯人之境。”❶

列非弗尔对抽象派方法的批判带有弗洛伊德派色彩，这从他下面这段话里就可以看得很清楚：“艺术中产生抽象，是由于艺术家既不愿直接地、也不愿间接地表现生活中的感性因素或肉感因素。这样一来，他就使自己失去了情绪的自发来源。”❷ 为了举例说明，列非弗尔举出了某个抽象派画家的画，上面画着一个被故意歪曲了的女人形象。“这种歪曲也能具有某种含义，但在这幅画上，它却令人懊丧，失望。”歪曲人的形象使人看了懊丧、失望，其原因倘若不在歪曲本身，那么还能在哪里呢？原来，据列非弗尔说，是由于“它和我们在生活中的刺激力量不相一致”。这幅人像，由于画家之过，失去了“生活中的肉感因素”，因此，“即令我的眼睛，或者，更确切地说，我的理智（因为在这种情形下是往往需要思考的）能够”从他所画的东西中“辨认出这是女人”，甚至即令这些被歪曲了的“关系和比例在这幅画中果真具有某种‘画意’”，“这具人像也仍然是冰冷的、枯涩的、没有生机的”。

让列非弗尔凭良心看看他自己的这段对一位马克思主义美学家说来至少是奇怪的话吧：歪曲描绘人物，故意破坏生活中的比例和关系，竟然会有什么思想意义或者“画意”！

对于向反动思想体系作斗争的事业说来，更加危险得多的还在于

❶ 引自《外国文学》杂志，一九五九年，第五期，第一八三页（重点系笔者所加——马谢耶夫）。——原注。

❷ 列非弗尔：《美学引论》，第六五页（重点系笔者所加——马谢耶夫）。——原注。

另外一点，即列菲弗尔断言：现代资产阶级艺术作品的缺点和社会危害性在于它们“在肉体感上”贫乏无力，譬如，现在在美国盛行着一种所谓抽象印象派的“艺术创作”方法，——我们通常根据西欧给它的确切得多的名称，称它为“塔什派”（如从法语直译过来，意即“斑点派”）❶，——根据这种方法创作出来的作品就是如此。

如果这种对抽象派的见解可以算作马克思主义的，那么对主观唯心主义和代表帝国主义、维护帝国主义的思想体系又当作何评价呢？

在一九五三年的时候，列菲弗尔还没有公开反对马克思主义和社会主义现实主义。我们方才看到，他甚至还企图假借它们的名义。但是对社会主义现实主义的暗中攻击，在他这部大作里却处处皆是。确实，列菲弗尔既然把真正的艺术家规定为纯粹通过表现对所写事物的声音色彩的肉体的爱来表达自己全部情感的人，那么从他的观点出发又当如何评价社会主义现实主义的艺术家呢？后者是未必会把自己的创作建筑在这种基础上的！这样，列菲弗尔就有理由指责社会主义现实主义方法太“抽象”了。

修正主义者常常指责苏联艺术太抽象，所以在提到这种指责时我们必须指出，社会主义现实主义创作方法固然反对把一切“肉体的”东西，特别是性爱，看作是社会生活的基础和“要素”或艺术情感的主要来源，但社会主义现实主义并不否认人类关系中存在着极其复杂纷繁的领域和方面，并不否认艺术家对于他所反映的事物以及对于这种反映的形式和艺术手段的真挚强烈的喜爱态度具有重要的意义。

社会主义现实主义要求艺术家要有血有肉地、鲜明地反映生活的全部丰富内容、全部复杂关系和矛盾以及它那无穷无尽的深度。

正因为这个缘故，所以像“无冲突论”、华而不实的铺排、肤浅的甜言蜜语的感伤主义以及公式化、概念化和艺术中的单调平庸等违反社会主义现实主义的、足以造成不良后果的现象才遭到党报和艺术批评界的尖锐的批判。

正和修正主义者们的谎话相反，各种极不相同的艺术领域内的许

❶ “塔什派”（Таш и з м）一语来自法语 tache，意即“污迹、斑点”，在我国绘画界，通常把这一派直呼为“野兽派”。

多优秀的苏联艺术家（从米哈伊尔·萧洛霍夫和杜甫仁科起，到康年科夫和萧斯塔科维奇为止），他们的创作从头至尾都渗透着炽烈的爱和强烈的恨，他们热爱生活的强大和美以及人和自然的美的种种表现，痛恨一切妨碍人的美好品质和意向得到正常发展和繁荣的事物，一切威胁人的生命和健康、带来死亡的事物。

这些作品的艺术语言特点是韵味深厚、大胆、独特、热情奔放，真正热爱丰富的生活形态，热爱鲜明充实、多姿多彩、富于情绪表现力的色彩和声音。这些作品不啻是歌颂生之欢乐，歌颂苏维埃人的力量、坚强、健康和美的真正的颂歌。

然而，我们知道，修正主义者是素来不会尊重事实，特别是那些与他们所说的“理论”原则有矛盾的事实的。

列菲弗尔既想不顾一切地指控社会主义现实主义犯有抽象的毛病，同时又不愿把他自己的这个目的摊出来，于是他就试图在抽象主义与社会主义现实主义之间找到什么共同之点。为了完成他自己的这个任务，他采取了这样一个步骤，即指责抽象主义方法，说它仿佛太热衷于认识作用，把艺术的一切任务，其中也包括情绪任务，全都服从于认识的目的了。由列菲弗尔的这个命题出发，于是一九五九年在莫斯科美国展览馆展出的那些又像着色的蜘蛛、又像墨水滴染的破布、又像一堆破铜烂铁的“抽象印象派”的作品，如杰克逊·波拉克、马克·罗特科、罗伯特·莫特维勒的“画”或李普顿和伊勃拉姆·拉骚的“雕刻”，就被挑出了这样的毛病，说它们“把情绪和认识、自然的感受和理智混淆在一起了”。硬说这种歪曲现实、违反现实的抽象派方法是过分热衷于认识的目的，这种指责之荒谬是显而易见的，所以这一枪打出去，自然也就不会击中目标。但列菲弗尔的用心原本是要它弹跳回来，打在社会主义现实主义身上的，因为社会主义现实主义创作方法不但对什么“性冲动”根本不感觉兴趣，而且还特别重视艺术的认识作用，要求在作品中深刻表现艺术真实。当然，无须乎特别指出，社会主义现实主义对认识生活的特殊兴趣是和把艺术的情绪感染作用（美学范畴的，而不是列菲弗尔所理解的自发的生理范畴的！）服从于认识的目的毫无共同之点的。

“指责”抽象主义过分热衷于认识，对列菲弗尔说来，显然还嫌

不足，于是他又决心再加上一种同样荒唐的指责，说它近似肤浅的学院派，近似假古典主义。“抽象的艺术如果想要不流于肤浅的学院派，不流于假古典主义，而且也不显得荒唐可笑，那就只有付出无可挽回的自残的代价。”[1]

这种指责显然太缺乏任何根据了，所以它倒的确可以使人觉得荒唐可笑。不过，说到究竟，列菲弗尔在这里是又作了一次卑鄙的尝试，想要指桑骂槐，打中社会主义现实主义的。因为他很清楚，指控为假古典主义和学院派，这是资产阶级乃至修正主义阵营中的一切诽谤者向他们所痛恨的社会主义现实主义方法作斗争时一向惯用的伎俩。只消举出一个最反动的资产阶级艺术理论家——胡安诺·达西奥就足以说明问题了。胡安诺·达西奥在他那本诽谤性的《苏联见闻录》里宣称：“隐藏在社会主义现实主义背后的新古典主义，一向使人怀疑它是帝国主义。”列菲弗尔不愿过早地暴露他对社会主义现实主义的真正的否定的态度，宁是他就把苏联艺术的敌人给社会主义现实主义加上的那些罪名，加到抽象主义的身上。这样做当然绝不会有损于抽象主义。而社会主义现实主义却被列菲弗尔使用这套别有用心的伎俩，扯到抽象主义一堆去了。

我们绝不是空口说白话的，下面这件事实就是最可靠的明证：不久以前，列菲弗尔发表了一篇公开的修正主义的文章《向着革命的浪漫主义前进》。这篇文章整个是针对社会主义现实主义而发的。在这篇文章里，列菲弗尔不惜任何代价想要诽谤苏联艺术，他为社会主义现实主义想不出任何别的贬语，只有不分青红皂白地给它加上了老一套的罪名——假古典主义和肤浅的学院派，仿佛社会主义现实主义“蜕化”成这种东西了。

对社会主义现实主义的指责同对抽象主义——这种帝国主义社会的艺术——的指责几乎一字不差，这就彻底暴露了列菲弗尔的原形，说明他早在一九五三年，也就是他不仅以马克思和列宁的名字庄严宣誓，而且还几乎把自己说成是社会主义现实主义理论的“缔造者”的时候，就已经暗中窜改了马克思主义美学和社会主义现实主义

---

[1] 列菲弗尔：《美学引论》，第六五页。——原注。

理论。

《美学引论》的序文列菲弗尔是以下述声明开始的，他说这本书“所持的出发点是：社会主义现实主义已经成了我们这个时代的实际成就”，说社会主义现实主义是在具有世界历史意义的斗争过程中诞生，“在腐朽了的资产阶级艺术的废墟上成长起来”的，任何人已经“不能使它遭受怀疑，它已经不是问题了”，正如世界艺术前进的方向和趋势的问题一样。列菲弗尔承认说：“就理论方面而言，艺术发展方向的问题可以说是已经解决了”，社会主义现实主义方法就是“在全世界历史范围内不断发生影响并为自己开辟着道路的趋势”。列菲弗尔在一九五三年写道：“随着艺术领域中这个划时代的发现，随着社会主义现实主义，美学也应当改观”，因为社会主义现实主义的诞生是符合于人类社会的一定的历史要求的。因此，“社会主义现实主义的每一部作品，即使被认为是‘不完美的’，也是前进的一步”。[1]

然而在他的新作《马克思主义的当前问题》里——更确切地说，它应当称作《对马克思主义问题的修正主义的歪曲》，——列菲弗尔却花费了不小的力气来曲解一个极为重要的问题——社会主义现实主义创作方法。他力图证明，社会主义现实主义创作方法是个人迷信的人工产物，不仅对艺术发展毫无贡献，而且还起了明显的不良作用，因为它在文学艺术领域中只是造成停滞而已。

总共不过五年光景，列菲弗尔就一笔勾销了他自己的原话，发出了一些恰好相反的声明，把污泥泼到他不久前还在祀奉的事物上。这岂不是毫无原则、思想变节的标本吗？

本文写成之后，我们才知道今年的法国《新时代》杂志（《Les Temps modernes》，第一五五期）上发表了亨利·列菲弗尔最近的一篇著作，题名是《钉在十字架上的太阳》——这题目显然是为了耸人听闻，自我标榜的。该文表明，列菲弗尔毫无改变，他对于当前世界上具有巨大重要性的事件，对于国际气氛的显著好转盲无所睹。列

[1] 列菲弗尔：《美学引论》，第一一——一四页（重点系笔者所加——马谢耶夫）。——原注。

菲弗尔还在继续无凭无据地攻击社会主义现实主义创作方法，还在继续歪曲苏联文学和艺术的真相。

这篇文章使我们感到兴趣的首先是这样一点，即列菲弗尔在文章中直接承认了他对弗洛伊德的特殊信仰。原来，弗洛伊德和尼采同是列菲弗尔青年时代最喜爱的哲学家，弗洛伊德的主张曾在列菲弗尔的头脑中压倒了十八世纪法国唯物主义者们的著作和黑格尔的作品。

列菲弗尔既然在一开始的时候就对主观唯心主义美学作了让步，允许弗洛伊德主义渗透在自己的作品里，他就不可避免地陷入了以修正主义的观点曲解马克思主义哲学和美学的可疑的途径，陷入了顽强反对当代最进步、最美的艺术，即反对社会主义现实主义的途径上。

反对以修正主义的观点曲解革命的浪漫主义

在国际修正主义者创造的或是他们从资产阶级思想武库中搬运来的种种数不胜数的反对社会主义现实主义创作方法、歪曲和曲解它的实质的形式和手段当中，近年来特别流行并且也特别危险的是把社会主义现实主义同它的个别方面，特别是同革命的浪漫主义人为地对立起来的这种做法。被各种各样的修正主义者们引为靠山、奉为当代“真正马克思主义”美学“泰斗”的亨利·列菲弗尔和卢卡契·乔治，也正是拿这种手段作基础写成了他们近几年来的著作。

事情真是微妙已极，无论列菲弗尔的文章《向着革命的浪漫主义前进》，或是卢卡契的巨著《社会主义社会中的批判现实主义》，都是从一些共同的思想前提和美学观念出发，而又采取了一系列完全相同（无论就内容而言，或是就其伪造程度而言）的手法。

列菲弗尔和卢卡契的典型手法可以用最简短的方式概述如下：

一　把社会主义现实主义方法这个统一而完整的概念人为地分割成两个部分——现实主义和革命的浪漫主义；把一个不可分割的统一体变为这两个被置于对立地位的构成部分的机械的总和；

二　诽谤社会主义现实主义，说它变质了，变为自然主义了，或者说它变为“社会主义的自然主义”（卢卡契），或者说它变为“新古典主义”（列菲弗尔）；

三　把社会主义现实主义同它的一个侧面——革命的浪漫主义毫无根据地对立起来；伪造这两种艺术现象之间的关系，说它们是彼此对立，互相排斥的。

把社会主义现实主义同革命的浪漫主义对立起来，说它们之间的关系是对抗性的，这种说法之毫无根据，更由于下述事实而格外明显：原来列菲弗尔和卢卡契观点中的这种共同之处同时还是他们根本分歧的起点，从这一点出发，他们得出了两种截然相反的、互相排斥的结论。

列菲弗尔把革命的浪漫主义评价为艺术发展的最高形式和最高阶段，硬说社会主义现实主义蜕化成了新古典主义，有意排斥一切浪漫精神，特别是革命的浪漫主义。

当然，只消看看社会主义现实主义的实际历史和艺术实践，就不难证明这种种指责有多么荒谬了。革命的浪漫精神是作为社会主义现实主义创作方法的一个不可分割的方面包括在这个统一的方法之中的。这件客观事实的具体表现就是浪漫主义热情，它有机地渗透在苏联各种艺术的极为大量的作品里。在许多艺术家的作品中，诗人的思维的浪漫主义结构或浪漫主义形式起着极其重大的、有时甚至是决定性的作用，以致可以把他们的创作划分出来，作为社会主义现实主义艺术中一条特殊的浪漫主义路线。只消举出下面这些各有其独特风格的艺术家的名字就足以说明问题了：譬如诗人爱德华·巴格利茨基、米哈伊尔·斯维特洛夫和巴甫洛·狄琴纳、散文家康斯坦丁·巴乌托夫斯基和卡维林、雅诺夫斯基（特别是他的《骑手》）和冈查尔（如他近年的长篇小说《横沟》和《塔甫丽雅》）、童话作家盖达尔和弗拉叶尔曼（如《野狗丁哥又名初恋的故事》）、剧作家维什涅夫斯基和加勒利洛维奇、戏剧导演奥赫洛普科夫和托甫斯托诺果夫、电影导演杜甫仁科和丘赫莱、雕塑家沙德尔和穆兴娜以及许许多多其他人士。

穆兴娜的具有高度思想性和艺术性的雄伟塑像《工人和女庄员》就是社会主义现实主义作品的光辉例证，说明在社会主义现实主义作品中，艺术反映现实生活的现实主义真实性和历史具体性是和革命浪漫主义的热情有机地融为一体的。这件作品乃至穆兴娜全部作品中的

浪漫精神，乃是艺术家真实而深刻地进入蓬勃发展着的苏联今天的现实生活中去，进入普通人——共产主义社会建设者的英雄性格中去，创造性地再现了苏联人民追求美好未来的不可阻挡的意向的结果。

作者本人为这件杰出的作品作了美学方面的说明："我想在这座群像里传达出作为我国特色的那种意气风发的强健有力的气概，想使群像轻快，奔腾，充满意志和动力，具有扫清自己道路上一切障碍的气势。体现这一思想的形象是无须构想的；在我们周围到处都可以看到意气风发的、坚信自己的事业和自己的胜利的形象。"[1]

的确，这两个青年劳动者——工人和女庄员的形象征服了观众，他们有如一个强固的整体，肩并着肩，以一种无可阻挡的气势勇往直前。他们那舒展而又强健的步伐充满力量，象征着苏联人民在政治和道德上的一致性，象征着自由的创造性劳动的热情，也象征着向共产主义胜利前进的运动。罗曼·罗兰在谈到《工人和女庄员》时说得好："……两个年轻的苏联巨人以不可遏止的气概高举着镰刀和铁锤。我们听到，从他们的胸中发出英雄的歌声，号召人民奔向自由和统一，引导人民走向胜利。"[2]

革命的浪漫精神在近十年来苏联艺术家的作品中占着很大的地位。譬如，格鲁吉亚艺术家托普利泽在契阿吐里城的剧院山墙上所作的装饰铜像《和平的号召》就渗透着浪漫主义的热情。这一年轻女人——寓言中的胜利女神——的英雄形象不啻是苏联人民战胜一切和平敌人的热烈理想的化身。

国内战争期间种种神话般的事件的浪漫精神，洋溢在许多天才的青年画家的画幅上，如拉斯托尔古叶夫的《青春》、克里昂斯基的《路》、阿茨曼楚克的《命令下来了》等。而在卡尔宁什的《大西洋上的拉脱维亚渔夫》这幅画里，又歌颂了有时冒着极大生命危险的日常劳动中所完成的英雄事迹的浪漫精神。这幅作品的主人公们具有美丽崇高的英勇顽强的品格，他们是普通劳动者，为了使人们的生活

[1] 穆兴娜：《展览馆的雕塑是怎样创造的》，见《巴黎国际博览会上的苏联展览馆》一书，莫斯科，一九三八年，第三四页（重点系笔者所加——马谢耶夫）。——原注。

[2] 《苏联艺术报》，一九三八年五月十二日。——原注。

得到一切必需品，他们同大自然的种种可怖的势力和自然现象进行着单人独骑的搏斗。

尽管列菲弗尔所谓社会主义现实主义完全丧失了浪漫精神的说法，客气些说，是完全不符合现实情况的，但是列菲弗尔却把它视为“有力的”论据，要拿它来证明他那同样荒谬的结论。

这个结论是：仿佛只有放弃社会主义现实主义的创作方法，用革命的浪漫主义来代替社会主义现实主义，艺术在进一步发展中才能够取得成就和胜利。

揭掉这张假“革命的”标签，就可以明白这条不要现实主义、不要社会主义理想的浪漫主义道路究竟是什么东西。除掉空洞的抽象和主观的幻想（代替真正艺术的生活真实），除掉完全不明确的、有时甚至反动的斗争目标下的响亮而抽象的口号和号召而外（代替真正崇高的思想内容），这条错误的道路是不会带来任何别的结果的。

卢卡契·乔治和列菲弗尔的原则区别在于，他是从完全不同的另一个角度把社会主义现实主义同革命的浪漫主义对立起来的。卢卡契认为，革命的浪漫主义是社会主义现实主义机体上的赘瘤。从这一点出发，他得出了同列菲弗尔针锋相对的结论，认为必须从社会主义现实主义方法中“扬弃”一切浪漫主义因素，使社会主义现实主义“免受”任何浪漫精神的侵袭。

卢卡契认为革命的浪漫主义的诞生和它被人为地搬进社会主义现实主义方法里，其首要“原因”在于“个人迷信”的政策，以及这种政策所造成的所谓“经济方面的主观主义”思想。

卢卡契无视苏联社会主义社会的实在的历史事实，也无视这样一些具有全世界历史意义的过程，如恢复遭到第一次世界大战和国内战争破坏的国民经济，如工业化和合作化，如发展工业和农业的五年计划等，这些计划的制定和实现完全是基于苏联共产党对于从资本主义到社会主义的过渡时期的客观经济规律，以及对社会主义建设时期的客观经济规律作了深刻的研究和大胆的运用。卢卡契竟武断地诽谤说，自从列宁去世之后，苏联社会发展中居于统治地位的思想倾向就成了经济方面的主观主义，这是“个人迷信”的必然结果，表现在

“不顾客观规律，轻视客观规律，急于实现人类愿望和目标”[1]的意图中。卢卡契硬说在苏联社会里存在着“共产主义原则”和实际生活“事实”之间的对抗性的脱节现象，说这种脱节现象的表现就是理论思维中出现了两种极端——教条主义和实践主义。据卢卡契说，这种实践主义或世界观中的经验主义对苏联思想界来说是不可避免的，而它在文学和艺术中的表现就是自然主义，据说，这种自然主义已经把真实反映现实生活降低到幼稚的表面真实的水平上了。

这里必须首先指出，企图把苏联的思想体系诬蔑为狭隘的“实践主义”，而把苏联的社会科学诬蔑为“世界观中的经验主义”，对于以真正的马克思主义者和苏联之友自居的卢卡契来说，这种企图显然是有失身份了。十分明显，卢卡契在这方面毫无新颖之处，他只不过是重弹别人的老调，把数不胜数的南斯拉夫修正主义批评家对马克思列宁主义理论发出的种种枉费心机的诬蔑搬到他那伪美学的琴键上来而已。这种以实践主义为罪名的诬蔑之词可以在南斯拉夫共产主义者联盟纲领上见到最集中的表现。南共纲领里说，马克思主义思想在最近十年来仿佛已经落后于现代社会的发展了，说是由于这个缘故，所以在进一步对现代社会问题作马克思主义的科学阐述上就出现了“许多空白点”。

然而事实已经证明，南共纲领是直接针对各国共产党和工人党代表会议宣言而发的；宣言中指出，为生活所检验过的社会主义建设共同规律的创造性运用和各国社会主义建设形式和方法的多样化，是对于马克思列宁主义理论的集体贡献。联系起这个一清二楚的结论来看，卢卡契步南斯拉夫修正主义者的后尘，诽谤苏联的政策，说它是忽视客观规律，说苏联的社会科学是实践主义，——对于这样的言论，怎么能够给以尊重呢！

赫鲁晓夫在保加利亚共产党第七次代表大会上的演说中非常精辟地说明，南斯拉夫批评家们心目中的实践主义，显然是指社会主义国家的共产党和工人党把自己的主要力量放在拟定和实现保证经济文化

---

[1] 卢卡契：《社会主义社会中的批判现实主义》，见《哲学研究》，一九五七年，第三期，第五七、六八页。——原注。

发展和提高人民福利的实际措施上面。但这样的“实践主义”是符合人民群众的根本利益，符合社会主义的利益的。苏联共产党最近采取的一些措施，如改组工业和建筑业的管理，为进一步发展集体农庄制度而改组机器拖拉机站——所有这些问题当然都是彻底的实践问题，但它们同时也是理论问题。“每一个社会主义建设的实践问题，同时也就是对马克思列宁主义的创造性发展有直接关系的理论问题。”[1]

岂非这样的“实践主义”和“世界观中的经验主义”被卢卡契视为自然主义的思想根源，所以自然主义似乎才无可避免地要渗入苏联艺术吗？岂非完成这样宏伟的任务，即在最近几年内在按人口计算的肉类、牛奶和油脂的生产方面赶上和超过美国，在卢卡契看来，就是抹杀“主观愿望和客观现实”之间的界限吗？可是如果卢卡契想拿这一点来吓唬苏联艺术家，说反映社会主义建设中的这些过程以及类似的过程，他们就必然会歪曲历史远景，把远景降低到现实的水平，从而就必然会沦入自然主义，——那么这种说法是未必会给艺术理论家的卢卡契带来什么光彩的。这里不禁使人想到赫鲁晓夫送给这种人的一个确切而机智的评语：“开花不结果的理论家”，“理论清谈家”；他们太爱匆匆忙忙地过早下结论了，因此他们的结论总是落空的，总是和实际的现实生活脱节，违反具体的实际情况的。

卢卡契诽谤苏联艺术是“社会主义自然主义”，给它扣上了“死气沉沉、麻木不仁”的帽子，并且给它加上了一项罪名，说它“剥夺了诗的真实性”。

卢卡契根本没有举出任何证据，就企图使人相信苏联艺术唯其因为落入自然主义的掌握，在“生活的散文”[2] 的压力下丧失了诗情，因此就产生了一种无法抵制的需要，必须以人为的方式，用浪漫主义来弥补诗情，因为浪漫主义能够反转来使“散文”变为诗。他以“艺术心理”根据为口实来证明他自己的结论：原来，浪漫主义永远是作为“影子”出现的，它是“自然主义受到良心苛责的具体表现”。

---

[1] 《人民日报》，一九五八年六月五日。

[2] 意即“平淡无味的生活”。

卢卡契并不因为这种论据显然站不住脚（无论在理论方面，或在历史事实方面）而感到羞愧，他以它为依据发出了进一步的议论，认为，浪漫主义根本不是一种具有一定美学意义的独立的艺术现象，而只是自然主义派生出来的一种副产品。据卢卡契说，从自然主义的“缺点”中生长出来并以某种方式弥补这些缺点的浪漫主义，乃是艺术的“代用品”。对于这个一笔抹杀浪漫主义艺术价值的评语，卢卡契又以思想内容方面的一个同样错误评语加以补充，说浪漫主义乃是对一七八九——一七九四年间的法国大革命的反动。

在这个显然不科学的对浪漫主义的评语中，卢卡契无视了一个客观事实，即浪漫主义创作方法拥有两个基本源流：

一　为法国大革命唤醒的人民群众的解放运动，人民反对封建主义和民族压迫的斗争；

二　广大社会阶层由于这次资产阶级革命的结果而产生的失望情绪。

由于存在着这两种不同的来源，因此就形成了浪漫主义的两种不同的倾向。其中第二种倾向确实是对资本主义制度胜利的反动，同时也表现出畏惧革命运动和畏惧群众运动的情绪。这一派人对资本主义制度发出的尖锐批评照例带有片面的性质，他们只注意到资本主义社会的病态的、阴暗的一面，而没有看到新制度战胜封建旧制度是具有进步意义的。由于对社会发展的性质作了这种歪曲的理解，所以这一派人就把创造虚无缥缈的、乌托邦式的理想看作摆脱当时各种社会历史矛盾的出路，而他们所创造的理想也总是为过去的中世纪辩护的。

然而和卢卡契的武断之词相反，浪漫主义创作方法的基本倾向却带有进步的、革命的（或如高尔基所说，积极的）性质，它反映出最广大的社会阶层的反抗情绪，他们既反对资本主义社会体制，也反对封建主义社会体制，他们是反对一切反动政治势力的。

虽然进步的浪漫主义的美学理想有时也带有乌托邦色彩，但它们对资本主义社会的根本矛盾具有一定的认识，批评了资产阶级启蒙运动理想的局限性，对广大人民群众的生活表现了特殊的兴趣，并且是面向未来，以改变现存的社会制度为目标的。在代表进步的浪漫主义的艺术家中间，有拜仑和雪莱、雨果和乔治·桑、密茨凯维支和裴多

非这样一些杰出的文学家，有十二月党人的领袖雷列耶夫和丘赫尔柏凯，有杰出的画家和雕塑家热里科和德拉克罗亚，勃留洛夫和留德，还有舒伯特、肖邦、舒曼、贝尔劳兹和李斯特这样一些伟大的作曲家。下述事实也颇能说明问题：没有一个十九世纪前半叶的伟大艺术家能够不受浪漫主义的强烈影响。只消举出普希金、莱蒙托夫和亨利希·海涅的早期创作就够了。所有这些都使人有充分权利，一反卢卡契的见解，把浪漫主义评价为人类美学发展中向前跨进的一大步。

最后还应该提到伟大的无产阶级作家高尔基的革命浪漫主义阶段的创作。高尔基的革命浪漫主义时期作品的那些具有代表性的特征，如积极的人道主义、乐观主义和集体主义精神，在争取人民幸福的斗争中的自我牺牲精神和战胜死亡的、热爱人类的强烈情感，毫无疑问，全都是二十世纪初年俄国无产阶级革命运动高涨的产物。俄国和国际共产主义运动的杰出活动家加里宁对高尔基以革命的浪漫主义精神写成的作品给了高度的评价和确切的评语："工人运动登上政治斗争的广大舞台，席卷和吸引了大量的群众，正像高尔基在他的《海燕》里所出色地表现的那样。"[1] 正是从革命的浪漫主义出发，高尔基创造了世界艺术发展的最高峰——社会主义现实主义方法。

为了证明浪漫主义创作方法是反动的，从而是违背无产阶级的利益，违反无产阶级实现社会主义理想的阶级斗争目标的，卢卡契提出的一个基本的、几乎最主要的论据就是：他发现马克思列宁主义经典作家似乎对这种艺术流派抱着绝对否定的态度。他武断地宣称，"对一切浪漫主义的否定"存在于，甚至生根于马克思主义观念本身当中，马克思以文学批评家的身份发表言论时，总是"摈弃一切浪漫主义"，只承认以巴尔扎克型的批判现实主义者为代表的真正的艺术家的，马克思列宁主义经典作家在自己的著作中一贯只是嘲笑浪漫主义。

这里十分自然地会使人产生一个想法：这些论调显然站不住脚，或者干脆些说，卢卡契的这个"发现"未免太荒谬了。就连论证的方式本身都令人惊奇：既不是通过理论分析的方法来论证，也不是通

[1] 加里宁：《论青年》，中译文引自《加里宁论文学》，新文艺出版社，一九五五年，第一四三页。

过历史分析的方式，而是采用逻辑学者们常说的“ad hominem”，也就是“对人不对事”的办法。诚然，这个办法并不稀奇，它是一切所谓马克思主义“批评者”们的惯技。要知道，美学界的修正主义者们的得意杰作就是：企图利用斯大林同志在一九三二年同作家谈话中讲到社会主义现实主义的那段名言，乘机把这个方法本身说成是斯大林同志个人意志的人工产物。因此这里甚至有一定的“逻辑”：既然列菲弗尔可以仅仅以他所不喜欢的伟人给了这个创作方法高度评价为由而攻击这个方法，那么卢卡契又为什么不能以马克思主义奠基者们没有给予类似评价为由而干同样的勾当呢？这样的论证方式显然是不光彩的。要知道，马克思和恩格斯很可能在自己的某些作品中，基于一定的前后文，只接触浪漫主义方法的一个方面或它的一个发展倾向，由于某种原因偶尔没有提到它的另一个进步的、革命的倾向。但是即便如此，这也并没有给人任何权利对这种具有重大历史意义的、客观存在的复杂社会现象作出片面的评价。

但是，正像老话所说，论据毕竟是论据。对方的任何一个论据，不管是什么样的，也不能简单地撇开了事。必须或者接受它（如果它有理的话），或者证明它不是事实。即令这个论据本身不足以取信于人，但是我们证明它是捏造的，还是可以打击它所要证明的那个命题。

驳倒前面提到的卢卡契的那些说法，当然并不费力。可以举出无数例证，说明马克思主义的奠基者们是非常清楚地看出和懂得这个独特的创作方法的全部矛盾的，他们批评了它的否定方面和否定之点，但是对于它那真正进步的、革命的倾向以及这种倾向的“代表者”，他们也给了很高的评价。这里，我们只举出其中的几个例证。

马克思曾经不止一次地谈到他喜爱革命浪漫主义的诗篇，特别是它那杰出的代表人物拜仑和雪莱的作品。马克思曾深表惋惜地说，雪莱死得太早了，总共才只有二十九岁，还没有创作出他所能做到的百分之一，因为“他是真正的革命家，并且是永远属于社会主义先锋队的”。[1]

---

[1] 《马克思、恩格斯论艺术》，第一卷，苏联《艺术》出版社，一九五七年，第四三五页。——原注。

恩格斯也对雪莱和拜仑的革命创作，对于他们的作品在无产阶级的阶级斗争中所起的思想艺术作用的革命倾向给了极高的评价。在《英国工人阶级状况》、《英国状况》和《伦敦书简》这些著作里，恩格斯赞扬了雪莱和拜仑的创作，认为就其对社会进步的思想影响而论，它们的历史意义不亚于狄德罗、爱尔维修和霍尔巴赫的唯物主义哲学。顺便说一句，这里把雪莱和拜仑同十八世纪法国资产阶级革命的思想家们相提并论，这就再一次证明卢卡契的论调——所谓浪漫主义仅仅是作为对法国资产阶级革命的反动而产生和发展的——是多么没有根据。

恩格斯把雪莱和拜仑的作品同那些“饱食终日和死气沉沉的上流社会”或“腐朽的有教养阶级的……精神食粮”放在对立地位。恩格斯揭穿了上层统治阶级对这两位杰出的浪漫主义者的作品的仇恨，指出，他们是如此畏惧它的革命精神，以至“没有一个‘受人尊敬的’人，除非他愿意自己声誉扫地，敢于把雪莱的作品摆在自己的桌子上”。然而和统治阶级完全相反，无产阶级却懂得雪莱和拜仑的诗歌内容的革命性，感到它那深刻的人道精神，感到它接近于人民大众的理想。恩格斯认为，“阅读拜仑和雪莱的作品的几乎全是下层等级”，除去其他革命文学而外，“在工人的手中也有……雪莱的著作的普及本”。——所有这些情况是具有原则意义的。恩格斯并且把下述事实看作是无产阶级的革命阶级自觉成长的极其重要的标志，这件事实就是：“雪莱，天才的预言家雪莱，以及怀有满腔热情而对当前社会进行辛辣讽刺的拜仑，他们的读者极大多数是在工人中间。”[1]

雪莱一向就是恩格斯喜爱的诗人。恩格斯甚至为德国的刊物特意翻译了他的一些诗篇。一八八八年马克思的女儿艾列奥诺拉曾以《社会主义者雪莱》为题，为社会主义的刊物《Neue Zeit》[2] 写了一篇介绍雪莱的文章，恩格斯就把这篇文章中摘引的雪莱作品片断全部

[1] 《马克思、恩格斯论艺本》，第一卷，人民文学出版社，一九六〇年，第三二九、三二八——三二九、三三〇、三三一页。

[2] 《新时代》，德国社会民主工党的机关刊物。

译成了德文。(据恩格斯自己说，他自己年轻时代写作的一些诗歌也都是用浪漫主义风格写成的；有一个编辑没有发表他的一首诗，他甚至把他称作“反浪漫主义者”。)❶

不妨再回想一下马克思主义的两位奠基人对华特·司各脱所持的态度。恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》一书里，对这位作家的历史小说的真实性给了高度的评价。

据艾列奥诺拉·马克思-埃维林记载，“马克思经常反复阅读华特·司各脱的作品；他很欣赏司各脱，对司各脱熟悉之深正如他熟悉巴尔扎克和费尔丁那样。”保尔·拉法格在他的回忆录里也记述了马克思对华特·司各脱的喜爱：“他把司各脱的《清教徒》一书视为模范作品。”❷

人们也都知道马克思对英国浪漫派诗人约翰·济慈、柯洛瑞奇、浪漫派政论家李·亨特以及美国杰出的浪漫派作家华盛顿·欧文都怀有浓厚的兴趣。❸

由此可见，卢卡契显然是完全有意要把那样一些与现实根本不符的对浪漫主义的评价和态度加在马克思和恩格斯头上的。至于卢卡契所谓列宁否定一切浪漫主义，那也纯粹是欺人之谈。首先，列宁的确曾经尖锐批判过政治和经济方面的浪漫主义（以俄国民粹派和瑞士经济学者西思蒙第为代表），而卢卡契就把它说成是否定浪漫主义创作方法。但这是两种根本不同的社会现象，这样偷天换日是完全不能允许的。

卢卡契应当记得，正是列宁批判了那些指责浪漫主义为“陈腐透顶的‘旧’东西”的人，列宁把这种不分青红皂白的指责称为“盛行于最一般的、亦即温和派刊物上的，对于这一术语的路标派的、也就是反革命的解释。不能不反对这种解释。”❶

卢卡契还对布尔什维克和孟什维克斗争史上一个具有重大原则意

---

❶ 《马克思、恩格斯论艺术》，第二卷，第四五九、六五〇页。——原注。

❷ 同上，第二卷，第五八二，五九一页。——原注。

❸ 斯帕戈：《卡尔·马克思的生平和活动》，《思想》出版社，一九二四年。——原注。

❶ 《列宁论文学与艺术》，美术出版社，一九三八年，第三三页。——原注。

义的事实闭口不提，这也不是偶然的事情。孟什维克的刊物《现代生活》曾指责布尔什维克犯了革命的浪漫精神的毛病，并且提出俄国社会民主工党右翼的现实主义来反对这种浪漫精神，列宁在党的第五次代表大会上驳斥了孟什维克对“现实主义”这一概念的曲解，但是对于革命浪漫主义这项“罪名”却一字没有反驳，因为列宁认为“革命的浪漫精神”是对布尔什维克的活动的一个十分恰当的评语。[1]

这里，不禁想请卢卡契注意这样一点：布尔什维克获得“革命的浪漫精神”的罪名是从孟什维克那里得来的，而且比卢卡契给布尔什维克加上这个同样的罪名早五十年。

卢卡契心里很清楚，列宁有一段话包含着对浪漫精神的极高的评价，就连他，卢卡契，也不能否认这件事实。这里所指的是《怎么办?》一书里关于革命幻想的那一段名言。很有意思，这段话是以列宁想象中一个孟什维克分子克里切夫斯基对他提出质问开始的，它同卢卡契在我们分析的这篇文章中对苏联艺术提出的类似质问颇为相像：“我再问你，如果一个马克思主义者没有忘记，照马克思的意见，人类始终只是提出可能实现的任务，没有忘记策略就是党的任务随着党的发展而发展的过程，那么从根本上来说他是不是有权幻想呢?”[2]

卢卡契想到反对他的观点的人不免会提到这一段话，于是他就先发制人，相当冒险地把根据列宁的言论建立起来的革命浪漫主义的理论指责为“缺乏原则”。既然革命浪漫主义的理论（应读作：社会主义现实主义的理论!）是以列宁的这部著作为基础而建立起来的，那又为什么说它“缺乏原则”呢？原来，道理是这样的，即“尽管列宁在这里清清楚楚地指出远景和现实有着不可分割的联系，但他同时也把这二者放在截然对立的地位上”。[3] 卢卡契的这个说法完全是歪曲列宁的观点。列宁根本没有谈过什么远景和现实截然对立的问题。

---

[1] 《列宁全集》，第一二卷，第四——七页。——原注。

[2] 《列宁全集》，第五卷，人民出版社，一九五九年，第四八一页。

[3] 《哲学研究》，一九五七年，第三期，第六九页（重点系笔者所加——马谢耶夫）。——原注。

列宁只是借用皮萨列夫的话，明确了幻想与幻想之间存在着差别，有的幻想是脱离实际生活的，因此就“可能完全跑到任何自然的事变进程始终达不到的地方”，而真正的幻想，“可能赶过自然的事变进程”，从而“支持和加强劳动者的毅力”。这一类的幻想在社会生活中起着很大的积极作用。“如果一个人完全没有这样来幻想的能力，如果他不能间或跑到前面去，用自己的想象力来给刚刚开始在他手里形成的作品勾画出完美的图景，——那我就真是不能设想，有什么刺激力量会驱使人们在艺术、科学和实际生活方面从事广泛而艰苦的工作，并把它坚持到底……”❶

这几行话无须多加解释，至少，我们这个时代有一位从来不是马克思主义者、但始终是个正直人士的大艺术家罗曼·罗兰就对它们理解得很清楚，他正是在这几行话里看出列宁在热烈号召人们把“艺术幻想”和“现实感”融为一体的。罗曼·罗兰懂得，列宁是“希望在斗争中——这在他乃是法规和天命，——艺术幻想，一如他本人的幻想一样，能成为力量的源泉和斗争中的支持，希望它始终不变地同实际行动融为一体”。❷ 所以，不论“马克思主义者”的卢卡契怎样套用列宁的词句，夸耀自己“头脑清醒”，“讲求具体”，他也无法证明他自己的结论——所谓“革命浪漫主义的幻想是和列宁的想法直接对立的”——不是对列宁和对社会主义现实主义的露骨诬蔑。

现在，我们完全明白，为什么卢卡契，这位博闻强记、很难说他只是不了解艺术历史事实的艺术学者，需要对浪漫主义作出这些显然伪造的结论了。他的目的当然不是专门为浪漫主义方法在整个艺术发展进程中的地位问题制造一个歪曲的概念。卢卡契的打击对象不是浪漫主义，而是社会主义现实主义。

所以，卢卡契无视浪漫主义中存在着两种不同的倾向，否认有进步的、革命的浪漫主义，所有这些也都同时是针对社会主义现实主义理论家和奠基人高尔基而发的。在高尔基的美学及文学批评的著作和

---

❶ 《列宁全集》，第五卷，人民出版社，一九五九年，第四八一页。

❷ 罗曼·罗兰：《列宁——艺术与实际》。见文集第一四卷，莫斯科，国立文学出版社，一九五八年，第五六一、五六三页。——原注。

言论中，积极的、革命的浪漫主义及其作为艺术源流之一，作为社会主义现实主义的不可缺少的组成部分之一的作用问题占着十分显著而重要的地位。卢卡契不敢像某些人那样明目张胆地向高尔基开火，比如，波兰的修正主义者季曼德或托普里埃茨之流就曾恣意歪曲高尔基的理论观点。卢卡契的办法比他们“巧妙”。他索兴不提高尔基关于浪漫主义的美学见解，而以他自己伪造的结论来反对它们。所以，就其实质而言，卢卡契就是在攻击高尔基的观点，宣布它们是谬误的观点。不但如此，他还否定了高尔基本人创作中的革命浪漫主义阶段的历史意义和艺术价值，然而这个阶段正是高尔基成为社会主义现实主义者的前期，因此它在社会主义现实主义创作方法的形成中是起了巨大作用的。

卢卡契之所以需要否认浪漫主义艺术的独立的美学价值，把它的本质比作“影子”，比作自然主义的“良心的具体表现”，并把浪漫主义的作品称为艺术的“代用品”，首先就是为了诽谤社会主义现实主义，诽谤以这种方法作为自己的基本创作方法的全部苏联文学。比如，卢卡契宣称，自从发现苏联艺术在当时盛行的自然主义的影响下使“真实的诗情枯萎，化为散文”之后，为了设法“弥补”这种消退了的真正的诗情，社会主义现实主义方法只得“乞灵于革命的浪漫主义，以制造诗情的代用品”。（另一处写得“更清楚”：“诗情的代用品，亦即革命的浪漫主义。”）[1]

既然卢卡契对社会主义现实主义方法的这个不可分割的组成部分这样嘻笑怒骂地横加鄙薄，那么他表面承认这一方法又有什么价值可言呢？卢卡契说，在社会主义现实主义艺术中，仿佛就是为了把“轻信的”观众和读者引入迷途，于是给自然主义地歪曲反映出来的现实生活画面加印上一层革命浪漫主义的“装饰”色彩；卢卡契认为革命的浪漫主义不仅是艺术赝品，而且含有反动意义，“不过倒是用一些美丽动听的形容词打扮得漂漂亮亮的”，——然而联系起前面的话来看，他的这句话又值几文呢？

最后，卢卡契诽谤社会主义现实主义是有其更加深沉的目的的，

[1] 《哲学研究》一九五七年，第三期，第七〇、六八页。——原注。

那就是诋毁苏联的社会主义建设道路。正是为了这个目的，他才提出了这样一个以伪美学的外衣掩蔽着极端反苏实质的公式："革命的浪漫主义乃是经济方面的主观主义（他正是这样称呼苏联的社会主义制度和共产党的政策的）在美学方面的同样表现。"[1]

在找寻所谓革命浪漫主义歪曲反映现实生活的思想根源时，卢卡契又认为它们就存在于共产主义第二阶段已经为期不远这个马克思主义的著名论断（卢卡契称它为斯大林式的论断）和斯大林同志所提出的，共产主义可以在消灭资本主义包围前在一个单一的社会主义国家里实现的论断里面。这两个富于成效的卓越的思想，乃是从深刻总结社会生活事件和历史规律，大胆而科学地预见未来的基础上产生出来的，它们已经成为国际共产主义运动的思想武器，而卢卡契却不自度德量力，硬要自作聪明地说它是"谬误的理论"，说从这种"谬误的理论"里就不免要产生谬误的"革命浪漫主义形象"，这些形象硬要把一些，据卢卡契看来，完全不是从实际生活中得出的结论和思想强加在现实生活身上，而其中首先是这样一个所谓荒诞的思想，即"向共产主义过渡已是今日社会的直接前景"。

我们的国家经历了从最早的共产主义星期六到共产主义劳动工作队的漫长而光辉的道路，今天已经在自己的发展过程中进入一个极其重要的新时期，即全面展开共产主义社会建设的时期了；处在这样的历史时代而发出卢卡契那样的论调，那只能是政治上的盲人或政治上的敌人。

苏联共产党第二十一次代表大会在总结我国前一时期的宏伟发展道路时，做出了一个具有重要原则意义的结论，结论指出，苏联人民在建成社会主义社会之后，进入了一个新的历史发展时期，即社会主义成长为共产主义的时期。赫鲁晓夫同志在大会报告中令人信服地表明了，尽管共产主义同社会主义阶段存在着种种区别，但是在它们之间并没有一堵墙把社会发展的这两个阶段截然分开来。共产主义是从社会主义直接生长起来的，是它的自然而直接的继续。在我国社会里有许多具体可见的共产主义特征，它们将会日益发展，日趋完善。在

[1] 《哲学研究》，一九五七年，第三期，第六七页。——原注。

我们的生活里今天已经有许多未来的共产主义制度的因素存在着和巩固着了。“我们现在已经打开了通向共产主义社会的门……”❶ 全体苏联人民都热烈欢迎苏共第二十一次代表大会决议中的令人鼓舞的话：“我们的神圣的目标已经不远了。”

然而卢卡契·乔治却看不见或有意不愿看见这一切。对于卢卡契的政治“成熟”程度和政治“敏感”程度，我们查看一下他在匈牙利反革命叛乱时期的见解和活动就可以得到了解。在一九五六年十月三十一日反革命势力猖狂到极点的时候，卢卡契欢迎了那些法西斯凶手、匪帮和暴徒，欢迎了美帝国主义和国际帝国主义的雇佣兵，欢迎了匈牙利民族的卑鄙的叛徒，他把他们称作“民主”的真正代表者，说是在这种“民主”下，“马札尔人的世界闻名的传统”可以得到发扬。他是那些最坚决地要求解散匈牙利劳动人民党的人们中间的一个。然而，遗憾的是，卢卡契竟没有从这种种事情当中为自己做出任何结论。他在自己祖国的事变中弄得焦头烂额，现在又跑来教训正在建设共产主义的苏联人民和苏联艺术家了，竟说什么迅速到来的共产主义前景会把“革命浪漫主义的”歪曲现实的作风带到心理和道德里面，带到对典型问题的理解里面，带到许多苏联艺术作品里面。

为了说明自己对于这种“歪曲现实的作风”的解释，卢卡契又断言：“革命浪漫主义的理论（按指社会主义现实主义的理论——马谢耶夫）就是为了把一些对于现实生活的虚假的、非典型的反映奉为最高的、最真正的现实。”❷ 而卢卡契所谓的虚假的、非典型的反映，也并不是指别的什么东西，而是指所有一切同再现新事物萌芽、再现未来共产主义社会在今日生活中的幼苗有关的形象。

卢卡契从原则上否定了现实主义艺术家把特殊的或杰出的人物性格加以典型化的权利。

卢卡契无视苏联文学和艺术的全部丰富经验，竟然毫无根据地提出车尔尼雪夫斯基在长篇小说《怎么办?》里的“描绘方法”来反对

---

❶ 赫鲁晓夫：《关于一九五九——一九六五年苏联发展国民经济的控制数字》，见《苏联共产党第二十一次代表大会主要文件》，人民出版社，一九五九年，第一二六页。

❷ 《哲学研究》，一九五七年，第三期，第七二——七三页。——原注。

作为社会主义现实主义方法特征的典型英雄性格的创造（如保尔·柯察金、青年近卫军或马烈西叶夫），仿佛车尔尼雪夫斯基的方法是把新型人物的“普通的、一般的”代表者放在“一边”，而给作者视为特殊人物的拉赫美托夫的英雄形象留出完全不同的、从根本上有别于前者的“另外一边”。然而我们知道，这是对车尔尼雪夫斯基的实际观点的公然歪曲。车尔尼雪夫斯基曾直截了当地宣布说，依照他的美学理论，“特殊人物乃是人和人的一般天性的最好表现。英雄人物并不是人们中间的怪物；相反，它更清楚、更强烈地反映出每个人身上或多或少存在的东西。”接着，他还颇有同感地引用歌德的话说：“像这样的个别人物可以比作队伍里面的排头；他们以强有力的手势显示出每一个人身上往往以微弱的、几乎觉察不到的特征流露出来的东西”。[1] 由此可见，社会主义现实主义的方法，在塑造典型英雄性格方面，并没有离开俄国革命民主主义美学所达到的并为俄国批判现实主义通过杰出的人物形象所实现出来的原则，后退到反动的浪漫主义的方面去，它恰恰体现了并且创造性地发展了这些原则。

卢卡契嘲笑了社会主义现实主义对于把新事物的萌芽、把我们的现实生活中实际存在和发展着的共产主义标志加以典型化的特殊兴趣。

表达这种内容的艺术形象，照卢卡契看来，并不是对现实生活中的实在事实的反映（仿佛这样的事实并不存在似的），而是“革命浪漫主义”虚构的人工产物。因此，据他说，这样的形象就不能是现实主义的，它们“势必会带有抽象的、贫血的性质和模糊不清的面貌”，[2] 不能给人丝毫艺术感染。

卢卡契恶毒地嘲笑了这样一些情况：“……在一些引人入胜、才情焕发的作品中，往往会遇到这样一些场面，譬如，一个女庄员不肯接受她自己饲养的一只羊羔作为奖品，其动机是：社会财产对她说来比私人财产更可贵。而一个共青团突击队为了在收割庄稼的竞赛中取

---

[1] 《车尔尼雪夫斯基全集》，第二卷，莫斯科，国立文学出版社，一九四九年，第一三九页。——原注。

[2] 《哲学研究》，一九五七年，第三期，第七三页。——原注。

得胜利，就采取放弃午休、不吃午饭的办法来实现这个目的，只有农庄主席的严格命令才能迫使他们吃饭和休息。而农庄主席本人则认为这些事实正说明为期不远的共产主义在目前已经在实现着了。"[1] 卢卡契把这一切称作"革命浪漫主义式地"歪曲现实的鲜明表现，因为把这些人物和事件不作为"典型的例外"而作为"通常的典型"来描写，照卢卡契看来，是完全不能容许的。

正如赫鲁晓夫同志在苏联共产党第二十一次代表大会上的报告中所指出，资产阶级的政治家和他们在修正主义阵营中的思想应声虫们，由于自己的天性，是从来不能理解苏联人的爱国主义精神和劳动热情的；苏联人把社会利益放在个人利益之上，因为他们懂得，在社会主义制度下，人们的福利和幸福是由整个社会来保证的。

资产阶级的政治家和他们在修正主义阵营中的思想应声虫们能够感觉到瓦连丁娜·加干诺娃的行动和她那为数众多的追随者们的事迹有多么伟大和美吗？她们为了把落后的工作队提高到先进工作队的水平，自愿牺牲一定的个人利益，相当多地失掉自己的工资，自动从先进队转到落后队来——这难道不是为社会利益忘我服务，真正以共产主义的精神对待劳动的光辉的自我牺牲的范例吗？

尽管卢卡契百般企图加以非难的是对于这一类"通常典型的"事实的"革命浪漫主义式的歪曲"评价，苏联人的这些行动仍旧显示了我国人民的新的性格特征和道德品质，而在剥削制度的条件下，这些性格特征和道德品质甚至是无法设想的。

因为在资本主义社会里，人们是必须同别人竞争，损害别人的利益，来赢得自己的利益的。资本主义私有制的法则就是这样。而在社会主义制度下，人们却把为全世界人民谋幸福视为自己个人的幸福。千千万万最普通的苏联人正是为了这一目标而自我牺牲地劳动着，做出像当今的社会主义劳动英雄瓦连丁娜·加干诺娃和尼古拉·马迈那样的事迹。赫鲁晓夫说："社会主义和共产主义建设时代提供了许多类似的范例，说明先进劳动者的劳动英雄主义和高度的自觉。具有崇高的人类品德的共产主义社会的新人正在我们的眼前形成。这些新人

[1] 《哲学研究》，一九五七年，第三期，第七二页。——原注。

的最美的特征就是他们深刻理解人民的最高的生活利益，深刻理解共产党的政策，一心要把自己的力量，自己的才能献给共产主义胜利的事业。只有当他们面前具有伟大而崇高的目标，当他们能够把自己的全部才智、全部心灵投到为人民谋福利的共同事业里的时候，这样的人才会认为自己的生活是充实的。”[1]

在这段表达了我们党的意见的精彩的话里，对于造就共产主义新型人物的社会做了一个深刻的马克思主义的美学分析，揭示了这个过程中所包含的美和崇高的客观来源。

当然，不能不看到，苏联人民至今还会遇到人们思想意识和心理状态中的似乎非常顽强和牢固的旧时代的残余，还会遇到旧社会遗留下来的种种丑恶现象、缺点和弱点，如游手好闲、好逸恶劳、损人利己、贪财好利、冷酷无情、官僚主义、宗教偏见、民族偏见、流氓行为、酗酒、不尊重妇女和小资产阶级的生活散漫等。尖锐揭露我们社会中的一切病态的丑恶的现象，这是社会主义现实主义艺术的责任。

但决定苏联人民的世界观和精神面貌的并不是这些确属例外的现象。我国优秀青年在新垦区的群众英雄主义这类现象就可以彻底清除卢卡契给社会主义现实主义加上的说谎和歪曲现实的罪名。倒是恰恰可以责备我国的艺术家，说他们在对待典型描写苏联先进人物的共产主义性格特征，描写共产主义萌芽的过程方面还太缩手缩脚，他们作品里的共产主义萌芽还写得太不醒目，太不鲜明，太不动人，远远比不上实际生活里的情况。

成千上万的青年男女响应党和政府的号召，去到西伯利亚、卡查赫斯坦、北方地区和远东，去修建工厂、矿井和发电站，——卢卡契把社会主义现实主义作品中描写这些事情的根源看作是“革命浪漫主义式地歪曲现实的作风”，那就由他这样看好了。这些青年人背井离乡，放下自己原有的职业，去到这些陌生的、未经开发的边远地区，既不怕缺乏他们在家里习惯了的舒适的生活条件，也不怕地区荒漠，气候严寒，——卢卡契不相信他们这样做不是出于自私的动机，而是出于高尚的爱国主义情感，那也由他不相信好了。“苏联人嘲笑

---

[1] 《真理报》，一九五九年七月十七日。——原注。

这种解释，嘲笑编造这种解释的人，他们不能理解社会主义国家中为了整个社会利益，为了人类幸福而建树功勋的人的高尚道德!”[1]

现在必须分析一下卢卡契在他对革命浪漫主义的毫不客观的批评中所犯的另一个严重的理论错误了。这里所指的是，卢卡契混淆了两个完全不同的（虽然在许多方面也彼此契合的）概念并把它们等同起来了：一个是作为具体的历史的艺术创作方法的浪漫主义，它具有一定的思想艺术倾向和一些特殊的描写和表现的手段；另一个是浪漫精神（它往往也被称作浪漫主义），这是生活当中一种特殊的社会心理的和美学的意向，是渗透在人们活动中以及某些艺术家的创作或艺术作品中的特殊的美学情趣。

我们说革命的浪漫主义是社会主义现实主义的一个组成部分，我们所指的正是前面所说的第二种概念，而卢卡契却不了解（或装作不了解）这一点。

革命的浪漫主义之所以必须有机地纳入社会主义现实主义方法，作为它的组成部分之一，依照这一方法的奠基人高尔基的见解，乃是由于革命的浪漫精神的来源就存在于实际的现实生活中，存在于无产者或为无产者的自由幸福而斗争的英勇战士们的英雄事迹里，存在于没有阶级的共产主义社会的建设者那种高尚的、创造性的劳动里面。这位伟大的无产阶级艺术家说：“我们的现实是富于英雄色彩的，因此也是富于浪漫色彩的。精神的高昂产生了革命前期和革命时期的那种积极的浪漫主义。”当社会主义现实主义的艺术家真实地反映革命发展中的生活时，他就不能不把实际生活中的这种客观的浪漫精神也汲取到自己身上来。因此，他必须同时具备以下三种必要的品质：“对待过去是讽刺家，对待现在是无情的现实主义者，而在预见未来、评价未来时则是革命的浪漫主义者。”[2]

社会主义的社会在人类历史上破天荒第一次地消灭了现实与幻想、实际生活与美学理想之间的鸿沟。高尔基在阐明社会主义社会发

[1] 赫鲁晓夫：《关于一九五九——一九六五年苏联发展国民经济的控制数字》，第八二页。

[2] 《真理报》，一九三二年五月六日。——原注。

展中的上述特点时，号召社会主义现实主义的艺术家不仅要在未来的生活中看到未来，而且要在现在的生活中，甚至在现在生活的基本原则里看到未来。高尔基把未来称作“第三种现实”（以别于前两种——过去的和现在的），他认为必须把这“第三种现实”也作为必不可少的艺术描写对象纳入社会主义现实主义里面。

由这一切出发，高尔基把革命的浪漫主义评定为社会主义现实主义的一个极端重要的、不可缺少的部分，如果没有这一部分，社会主义现实主义就根本不能成立。“革命浪漫主义实质上是社会主义现实主义的化名，它的使命不仅是批判地描写过去的残余，而主要的是帮助肯定今天的革命成果，阐明社会主义未来的崇高目标。”[1]

由此可见，社会主义现实主义中所包含的革命浪漫主义，乃是凭借新鲜事物感，凭借对于社会向共产主义未来的道路上发展的前景和目标的清楚认识，表现社会发展中新旧斗争的一种特殊的美学形式。革命浪漫主义也是进行历史预见、体现艺术家的革命幻想——它从生活本身产生又以给这种生活以美的改造为目的——的一种特殊的艺术形式。

卢卡契不但把社会主义现实主义“归纳”为他所伪造的革命浪漫主义，而且还企图给他所痛恨的这个创作方法再加上一个莫须有的罪名——所谓完全丧失了批判的热情；据他说，这是以浪漫主义的方式“粉饰”现实的必然结果。这里，又是公然的诬蔑。社会主义现实主义方法所要求的，不仅同“粉饰”生活毫无共同之点，同修正主义分子所捏造的所谓以人为的方式给生活加上“英雄色彩”和“宏伟色彩”毫不相干，而且还恰恰是谴责这一类非现实主义的、非艺术的手法的。真正的情况是：社会主义现实主义方法要求艺术家深入领会美丽崇高的英雄现象的美学意义，这些现象就存在于实际的现实生活内部，其中也包括处于萌芽状态的现象和一些有时还隐蔽着或者还不能觉察出来的现象。

然而在社会主义现实主义艺术中确实起着主要作用的肯定的热

[1] 《高尔基全集》，第二七卷，莫斯科，国立文学出版社，一九五三年，第一五九页。——原注。

情，不仅不表示社会主义现实主义艺术里就缺少批判的倾向了，它还恰恰构成了后者的前提。社会主义现实主义方法的批判倾向正是以这一方法里存在着革命的浪漫精神为前提的，关于这一点，高尔基说得很清楚："为了要很好地说明和了解旧时代的有毒的、折磨人的卑鄙事情，就必须养成从现在所达到的成就的高峰，从未来的伟大目标的高峰来观察旧时代的能力。这种高瞻远瞩应当而且必然会激发起那种自豪而喜悦的热情，从而使我国文学具有新的风格，帮助它创立新的形式，建立我们所必需的新的方向——社会主义现实主义……"❶ 近几年来的一些原则性强、笔锋犀利、在艺术上新颖独创的卓越作品，如奥维奇金的特写《区里的日常生活》和《艰苦的春天》，尼古拉耶娃的长篇小说《旅途中的战斗》，田德里亚科夫的短篇小说《坎坷》，特瓦尔朵夫斯基的长诗《山外青山天外天》以及其他许多作品，它们的批判的热情之所以产生了良好的效果，正是由于它们遵循了这条美学规律。

卢卡契需要给社会主义现实主义方法栽上这些无中生有的缺点，是为了乘机把社会主义现实主义同批判的现实主义摆在对立地位。如果，用卢卡契的话说，"自然主义和浪漫主义的倾向所破坏的正是（社会主义现实主义的）批判的基础"，那么批判现实主义的最大的力量则在于"剖露……障碍，表现道路的曲折"。

从这一点出发，卢卡契就做出了一个真正荒谬无比的结论，说社会主义现实主义"患了重病"，无论在艺术技巧上，或者在"世界观的深度"，以及从世界观中生发出来的"对待现实生活的活生生的态度的广度、强度和深入程度"上，都远远不及资产阶级的批判现实主义。因此卢卡契就百般劝告社会主义现实主义艺术家"在医治这些伤口的过程中"要学习过去的乃至"现代的"现实主义者，把他们作为治好自己作品的"艺术薄弱"和"思想贫乏"的灵药。❷

这可真是不必再加注脚！一个自封为"马克思主义者"的理论

---

❶ 《高尔基全集》，第二七卷，第一二页（重点系笔者所加——马谢耶夫）。——原注。

❷ 《哲学研究》，一九五七年，第三期，第七七——七八页。——原注。

家，竟然要无产阶级的、社会主义的艺术家向资产阶级阵营学习（“世界观的深度”！），看来，还有什么比这个更可耻的呢！

然而卢卡契却毫不因为他自己的行径而感到羞愧。不但如此，他还企图用另外一个同样不能令人置信的论调来为他自己的这个在真正的马克思主义者看来简直令人无法相信的劝告找寻理由：“一切理论认识，无论对世界，对人，乃至对其他等，——也不问它在理论方面正确与否，——都必须在创作中经过彻底的改造，才能对创作起鼓舞作用。”❶

这就是说，卢卡契实质上是在为艺术性规定一个彻底形式主义的标准，把艺术性的标准仅仅归结为思想构思形象化的程度。至于使作品诞生的思想究竟包含怎样的内容，在卢卡契看来，是对创作不起任何作用的，仿佛唯物主义世界观或唯心主义世界观，对创作说来，毫无二致。卢卡契在下文里就这样明目张胆地说：在艺术创作中，“一个本身并不完备的、甚至根本不正确的（也就是错误的、唯心的、反动的）理论，也能成为效果良好的刺激力量”。❷

然而卢卡契在解决创作过程对世界观的关系问题上所采取的这种哲学“中立主义”，却带有十分偏颇的性质。卢卡契一方面深信唯心主义世界观可以成为创作过程的“效果良好的刺激力量”，而另一方面却煞有介事地警告（毋宁说恐吓）艺术家说，对于从美的角度正确理解所反映的现实说来，“掌握马克思主义本身（尤其是参加社会主义运动本身，入党本身等）……还是不起任何作用的”。❸ 对于一个自命为马克思主义者和共产主义者的人来说，这样的论调至少是奇怪的！

卢卡契在这里可谓“画蛇添足”，因为早在三十年代他就已经发表过他对创作方法与艺术家的世界观的相互关系的这套“宏论”了。当时，马克思列宁主义美学界并没有把创作方法归结为世界观，而且反对在它们之间画上等号，但对于确定它们之间的辩证统一关系是十

❶ 《哲学研究》，一九五七年，第三期，第三四页。——原注。
❷ 同上，第三四页。——原注。
❸ 同上，第三三页。——原注。

分重视的，而卢卡契则早已坚决反对这种统一了。他百般设法把这个统一体的两个组成部分对立起来，证明创作方法完全不依赖于艺术家的世界观，而且，归根结蒂，世界观还对创作方法具有束缚甚至破坏的作用。卢卡契把巴尔扎克和列夫·托尔斯泰的世界观中存在矛盾这一事实加以曲解，屡次用它作为自己的论据。

为了结束本文，不妨举出一件颇为有趣的事情：卢卡契这样丧心病狂地盗用马克思和列宁关于巴尔扎克和托尔斯泰的创作的著名言论，甚至使当初还算个马克思主义者的列菲弗尔都感到不满了。列菲弗尔写道："卢卡契把巴尔扎克的这种立场形容为有利于艺术创作的立场，这实质上是在散播无意识的艺术这种旧观点。卢卡契所谓的'二元论之可能，即一边是客观的现实主义……另一边是作家的社会政治哲学'，这在今天说来，或者是不可思议的，或者是足以使艺术家毁灭的。在我们这个时代，阶级斗争之尖锐及由此而来的种种后果，已经消灭了任何的暧昧。谁还想玩弄暧昧不明的把戏，谁就是自欺欺人，终归要失败的。"[1]

生活表明，列菲弗尔的最后这句话，不仅对卢卡契显然带有预言性质，对他自己也是如此。

（张守慎译自《反对美学中的修正主义》，莫斯科，苏联艺术学院出版社，一九六〇年。）

[1] 列菲弗尔：《美学引论》，第一一五页（重点系笔者所加——马谢耶夫）。——原注。

论美学和文艺学中的若干主观主义和客观主义观念

（存在主义者；卢卡契）

〔苏联〕Я·艾里斯别格

存在主义在目前外国美学和文艺学方面流行的反动的主观主义理论中占有显著地位，它对现代资产阶级的美学、文学以及文艺学都有重大的影响。同时必须指出，存在主义的观念的表现形式也是极其多种多样的，从公开的唯心主义的和资产阶级的形式到披着马克思主义外衣的修正主义的形式。

存在主义在法国、德意志联邦共和国和瑞士的资产阶级美学和文学中，占有特别大的比重。

这里我们试图根据若干实例来说明在我们感到兴趣的领域内的存在主义观念的特征。

现代存在主义的先驱者是十九世纪上半叶丹麦的神秘主义哲学家萧伦·基厄克戈尔，他的观点反映了一八四八年革命时代的事件所引起的资产阶级知识分子的悲观情绪和恐怖心理。无产阶级革命和社会主义胜利时代资产阶级意识的崩溃和资产阶级思想体系的破产——所有这一切都促使这个被现代存在主义者视为导师和绝对权威的基厄克戈尔的非理性主义学说中彻底绝望的心理以各种各样的变形得到复活。

存在主义虽然企图把“存在”说成某种客观的东西，但实际上

是把个人意识加以主观主义绝对化出发的。实质上，存在主义并不研究任何认识论而且否认认识的客观性质。从存在主义的立场来看，对于现实只能有非理性的、直觉的感受：现实好像能够自己把自己暴露给那些准备把它当作某种原生的、神秘的东西来接近的人。但是，按照存在主义者的理解，这种“领悟”只是个人的、直觉的感受，而现实就其本身实质来说却仍旧是不可认识的。

对于作为资产阶级个人主义的极端表现的存在主义来说，只有同自己的国家、人民、阶级的生活隔绝的个人的主观意识是存在的。

存在主义这种观念对资产阶级的美学和文学之所以有极大的诱惑力，是容易理解的：这种观念有助于逃避社会生活、阶级斗争所提出的尖锐的和令人不安的问题。

从存在主义的观点看来，彷徨不安和恐怖是决定人的存在本身的基本情感。而这种情感正是资产阶级作家注意力的焦点。

总的说来，与其说存在主义是一种哲学体系，倒不如说在更大程度上是在现代资产阶级知识分子中间流行的某些心理的主观主义的写照。正是由于这样，这种观念才如此易于变成抒情色彩的政论，才如此易于“小说化”。关于这一点，法国的名作家和政论家阿尔贝·卡缪的政论、美学言论和文学作品就是特别突出的证明。

但是，我们在谈卡缪之前，首先简单谈一下现代存在主义的领袖马丁·黑德盖尔的基本美学原则，这些原则极其清楚地反映在他的《艺术作品的起源》[1] 一文中。

这里应该指出，我国所翻译的维尔里的《普通文艺学》一书对这篇文章的解释，在许多方面是片面的，因此也是不正确的。维尔里注意得最多的是黑德盖尔言论中比较次要的方面，而没有看到主要的东西。维尔里没有强调指出，在黑德盖尔看来，现实本身和艺术都是不可认识的这一点。[2] 这是和这个瑞士学者世界观的总的性质有联系的；不过，维尔里的这个著作仍然不失为一本有益的参考书。

---

[1] 黑德盖尔：《艺术作品的起源》，赫尔茨维格，维托利欧·克罗斯曼，法兰克福/美因河，一九五三年，第七——六八页。——原注。

[2] 参见维尔里：《普通文艺学》，莫斯科，外国著作出版社，一九五七年，第八二——八三页。——原注。

按照黑德盖尔的见解，艺术与科学是根本对立的。从他的观点看来，艺术是“真实的初步实现”，而科学则仅仅“研究真实中已经发现的部分，而且要通过理解和论证在这个范围内从可能和必然的观点来看是最正确的东西”。换句话说，在黑德盖尔看来，科学没有能力“揭示存在”，它只能依据可能和必然的东西，也就是某种合理的、次要的东西。揭示存在，只有在艺术和存在主义哲学中才有可能。他用这样一句话来强调这个论点：诗歌的实质是“树立真实”。

黑德盖尔在使用“树立真实”（stiften die Wahrheit）一语时，说明其中包括三个概念，即“赐与、建立和开创”。在这三重的意义上，艺术正是真理的基础。“艺术具有重大的历史性质”，但是，这句话所指的并非艺术具有自己的历史；黑德盖尔认为，艺术有无历史，是一种形式上的、没有意义的问题，然而他却认为艺术本身在“建立历史”。[1]

对黑德盖尔来说，一方面，现实和历史，另一方面，艺术，它二者实质上是和同类现象一样地无可区别的。无论现实（“存在”）也好，或者艺术也好，都是神秘莫测的原生的东西，因此，也都是真实。但是，这种“真实”只能作为一种只有主观意识可以领会的启示而存在。“存在”也好，艺术也好，都是不可认识的。

可是，黑德盖尔像许多主观主义者一样，竭力从自己身上抹掉主观主义的嫌疑。他宣称，对于理解艺术同真实、同生活的关系来说，客观和主观这两个概念是无关紧要的。但是，这样一来，他只是在企图掩饰存在主义的无以自圆其说。

存在主义的那种极大的和无穷的悲观主义性质是很明显的。黑德盖尔认为，人“被抛弃在世界上”，一种难以忍受的彷徨不安在统治着人们。“技术的疯狂”在当代现实中占统治地位；“存在”和艺术仅仅被揭示为很少能够被人领会的启示。

存在主义的这种悲观主义，我们在卡缪的政论和艺术作品（尤其是四十年代的作品）中看得特别清楚。

卡缪得到资产阶级舆论的普遍赞许绝不是偶然的，这表现为他在

[1] 黑德盖尔，赫尔茨维格，第五〇，六二，六四页。——原注。

不久以前获得了诺贝尔奖金。卡缪的确出色地完成了资产阶级宣传的任务。有不少作家描写过人类的孤独，但是，恐怕很难找到一个作家能像卡缪那样彻底地把有意识的孤独认为是某种崇高的精神状态，并且宣称正是这种孤独能使人得到所能享受的最高的精神上的满足。在卡缪的政论和艺术作品中都表现着这种思想。

卡缪的整整一系列的作品都是按照一个公式写成的。他说，人们是孤独的，但是他们很少认识到自己的孤独，人们只有在特别清醒的时候才认清这种孤独，那时人们才以新的眼光来看世界，更正确一些说，世界以新的姿态展现在人们的面前。

卡缪故意使自己小说中的人物大部分与社会生活隔绝，为的是使这种"豁然醒悟"显得有说服力。

譬如，卡缪的一个女主人公（见小说集《L'exil et le roy - aume》中的《La femme adultère》）过着一种充满日常生活琐事的极其庸俗平凡的生活。但是，有一次她在撒哈拉见到一群在沙漠中流浪的阿拉伯人，而这些孤独的阿拉伯人——"他们虽然一无所有，但是也不为谁服务"——这些"被遗弃的、无拘无束的国家主人"给了她极其深刻强烈的印象。于是，她自己便幻想这种孤独，体验这种孤独，因此，世界便以新的姿态展现在她的面前。

卡缪在他的政论和有关美学问题的言论中附和黑德盖尔的意见，他说，对于"在社会中，在自己的闲暇消遣中感到孤零的人"来说，"唯一的现实就是彷徨不安"，就是"短暂的和时常闪现的恐怖"。但是，如果这种恐怖被意识到时，那么，它就会变成"苦闷和明达者的常态，而存在则寓于这种常态之中"。正是孤独、孤独的意识才是人可以追求的最崇高的东西，此外则别无其他了。

卡缪在接受诺贝尔奖金的时候宣称，他面向的是千百万孤独者而不是人民，这并不是偶然的事。对于卡缪这个彻头彻尾的资产阶级个人主义者来说，"人民"这个概念完全是陌生的。对于他来说，只存在着一个千百万孤独者的世界。

卡缪虽然在口头上拥护思维，但是，在他看来，思索只能有一个结果——意识到自己在世界的非理性和不可知性的面前的无能为力。

一方面是人的力求认清一切，另一方面是世界的非理性；这两方

面，用卡缪的话来说，正像只有相互的仇视才能使两者结合的那样密切而不可分地结合在一起。思维根本不能得到更多的东西。但卡缪认为，认识到自己的无能为力是有益的，因为这样就可以解除幻想。卡缪对待艺术问题也持有同样的观点。在他看来艺术是什么呢？原来艺术创作是“用形象来掩盖没有意义的东西”。卡缪认为，创造艺术形象就意味着确信认识的无能为力。

卡缪是陀思妥耶夫斯基的热烈崇拜者，因为陀思妥耶夫斯基断言，根据理性的要求不可能建立公正的社会制度。

卡缪宣称：“我懂得为什么那些理论，对我说明一切，同时又在削弱我。它们为我解除了我自己生活上的重负，但我自己还要去探索生活的意义。”[1] 但是，卡缪又与陀思妥耶夫斯基不同，他并没有寻求接近人民的道路。他是同资产阶级制度完全协调的。

十分明显，尽管卡缪发表过某些具有无政府主义性质的不满言论，然而他是忠心为资产阶级社会效劳的。他的文学作品和政论在思想和政治上促使社会堕落。他力图使那些动摇不定、没有找到实现进步社会活动的途径的人相信，应该成为孤独者，应该在政治上持消极态度，力图使他们相信一切企图团结各种社会力量的努力都是注定要失败的。这样，卡缪正是为反动势力服务。同在现实主义和唯物主义的标志下不断发展的、对人民和人民的积极历史作用充满了深刻信心的现代进步文学和科学比较起来，卡缪的活动的反动性质就更加明显了。

存在主义对文艺学有一定的影响。下面我们就从这方面来研究一下资产阶级文艺科学最大的代表人物之一——艾米尔·施泰格尔的一篇著作。

艾米尔·施泰格尔的《时间是诗人的想象力》[2] 一书，是利用存在主义的某些原则来分析具体的文学材料的尝试。而我们通过艾米尔·施泰格尔的实例正可以看出，特别是在文艺学家本人不是一个不

[1] 卡缪：《西西弗斯的神话》，加里玛出版社，一九四二年，第三七、四〇、七八页。——原注。

[2] 施泰格尔：《时间是诗人的想象力》，苏黎世，阿特兰地斯出版社，一九五二年。——原注。

顾一切地追随伪理论的人的条件下，具体的文学材料是如何同那种按照存在主义来解释它的企图相矛盾的。

施泰格尔恰恰不是上述那样的人；归根结底说来，他重视他所研究的材料，胜于重视存在主义的教条的要求。

最初，施泰格尔在书中宣称，文学研究应该从某一艺术作品所造成的那种“直接印象”出发。这里应该指出，施泰格尔无疑地是具有敏锐而细致地分析艺术文字的才能的。在这本书里，他详细地分析了布伦塔诺、郭特夫里特·凯勒和歌德的三首小诗。书中的分析也正是从传达上述每一首诗所造成的印象开始的。这一点他作得很高明。

但是，施泰格尔在研究过程中，却陷入同自己的根本论点相矛盾的境地。最初他否认因果性，说因果性不能满足“自由精神”，说因果性、规律性的概念同科学研究所要求的东西根本无缘。因此，施泰格尔才宣称：“需要的是描写，而不是解释。”他断定所有各种文献以及引用各种历史资料，在文学研究方面根本不能起任何重大的作用，因为我们没有权力利用任何说明艺术家创作过程的旁证。在研究各种文献的时候，我们只能知道其他的人们而不是艺术家本人如何理解世界。施泰格尔问道：“但是，谁能给我们揭示世界的‘真相’呢?”在这里，施泰格尔便开始追随存在主义的理论；从他的观点看来，构成某一艺术作品的基础的、关于世界的客观概念是根本不会存在的。“不能想象有离开感受者的感受而站在他面前的世界”。[1] 由此可见，施泰格尔认为世界首先是个人的感受。

最后，施泰格尔直接引用黑德盖尔的话，说对艺术应当从作品本身来理解，而且只能从作品本身来理解。这里反映了现代资产阶级文艺学的一个十分有代表性的倾向，即反历史主义——力图把研究工作限制在个别作品的范围内，而不再注意任何其他东西。但是，施泰格尔在表达了某一首诗给自己造成的印象之后，又进一步发挥了他对这一作品及其产生情况的理解，并且引用了其他的资料，这时，他实质上得出了推翻自己最初的立场的结论。例如，当他把布伦塔诺和歌德加以比较的时候，就不得不提出关于两者的根本区别的问题，关于浪

---

[1] 施泰格尔：《时间是诗人的想象力》，第一———四页。——原注。

漫主义的实质的问题，关于启蒙运动的问题等。

在他的研究中，逐渐地出现了一系列传记性的和说明时代的具体历史的资料。这些资料不仅可以使人了解那篇作品所造成的“直接印象”，而且可以判明作家的美学、文学以及一部分社会观点的复杂的综合。这许多观点对于理解这一诗作，对于理解它同艺术家的生活和全部创作的联系，而在一定的程度上对于理解它同时代的文学运动和精神运动的主要方向的联系，都是极其重要的。

由此可见，施泰格尔破坏了他自己所宣布的存在主义的根本立场和原则，越出了要求仅仅描述个别作品的那种方法的范围。

这是由于施泰格尔所固有的那种学者的职业良心和对历史主义的直觉，在一定程度上超过了他的偏见，超过了他执意顺从地追随黑德盖尔的意愿。

但是，施泰格尔的著作的好的方面绝不能使人们忘记他方法论上的缺陷，他的方法论大部分是主观主义和印象主义的。他在分析方面的主要优点——审美的敏感——不能在研究和理解作为艺术创作土壤的社会关系上给他以凭借。

但是，在这里对我们来说最重要的一点是，无论施泰格尔的主观意愿如何，他所进行的研究暴露出在文艺学分析上采取存在主义的原则是完全不会有结果的，也是根本站不住脚的。

而那些与施泰格尔不同的、以极明显的倾向性使自己的“研究”服从于存在主义标准的美学家和文艺学家，他们的著作则以另一条简单得多的途径向我们证明了这一点。例如，基奥马尔在《异常》[1]一文中就力图按照存在主义学说的精神来证明世界的不可知性，断言被理解为理性的毁灭的“异常”（l'insolite）是和美、悲、喜等美学范畴并列的一个特殊范畴。

但是如何证明这一范畴的存在呢？这里我们可以亲眼看到那些抽象的和臆造的理论观念如何善于歪曲具体的文学材料。基奥马尔把白朗蒂、安娜·拉德克里夫、莫泊桑、爱德嘉·波、马洛的作品都列入“异常”的概念，而公然不顾每个作家的具体特点。但是，这样他只

[1] 基奥马尔：《异常》，《美学评论》，一九五七年，第四——六期。——原注。

能证明他所发明的那个范畴的臆造的和人为的性质是丧失了任何具体性和明确性的，而这正是他这种“观念”的致命伤。

追随存在主义的还有修正主义的许多代表人物，他们在接受一切时髦的资产阶级反动理论方面具有高度的敏感。下面我们首先谈一谈恩斯特·布罗赫和他的《希望的原则》一书[1]。

法国的资产阶级杂志《论证》在一九五八年四月号中把布罗赫称为“当代唯一的共产主义大哲学家”，并且说他那本书是“社会主义的存在主义哲学的第一个尝试”。[2] 布罗赫在资产阶级阵营中所以引起这样热烈的好感是不难理解的。问题在于，从他的观点看来，社会主义实质上不过是一种乌托邦幻想的形态，而按照布罗赫的想法，这种空想是全人类、是每一个人都具有的。这种立场对于资产阶级思想体系来说是完全可以接受的，资产阶级思想体系可以把这种观点看作贬低社会主义的手段。

布罗赫时常引用马克思和列宁的话，而实际上，对于他的观念来说，马克思列宁主义世界观的基本原则不过是一种完全次要的东西。按照他的解释，阶级斗争被人的心理和本能意图，推到非常不重要的地位；在美学方面，他完全漠视列宁的反映论。

同其他许多修正主义者一样，布罗赫把脱离具体社会条件的泛指的人放在首要地位。布罗赫认为“苦闷”是一切人的唯一正当的状态。[3]

不难看出，这种观念同存在主义是如何接近；存在主义就认为，不能消除的彷徨不安和苦闷统治着每一个人，即每一个孤独者。

固然，布罗赫竭力要使自己的观念带有乐观主义的性质，并且试图把“非资产阶级的幻想家”[4] 和资产阶级的幻想家加以区分；但是，他却没有办法掩盖他的哲学和美学体系的主观主义性质。布罗赫并不把艺术当作现实的反映和描写，而当作未来的虚幻的展望。他宣

---

[1] 恩斯特·布罗赫：《希望的原则》，第一——二卷，柏林，建设出版社，一九五四年。——原注。

[2] 《论证》，一九五八年，四月号，第八一页。——原注。

[3] 参见布罗赫：《希望的原则》，第一卷，第五七页。——原注。

[4] 同上，第四五页。——原注。

称，艺术上的现实主义“并不是用来进行描写和解释的认识……现实主义在我们的面前树起一面内在的预感的镜子，这是有倾向性的空想的现实主义”。❶ 对布罗赫来说，艺术就是譬喻、象征和形象文字。

应该指出，布罗赫这本书所使用的语言极其拙劣，令人想起十九世纪四十年代唯心主义哲学家的“鸟语”，不过其中掺入了一些日常生活中的形象，整个说来，给人造成的是具有德国的庸俗的深思熟虑精神的那种幼稚和平庸的印象。例如，布罗赫用“可靠的幻想”（der solide Traum）一词既指社会主义，又指现实主义。

但是，文艺学中的修正主义还有另外一种表现形式，即维护客观主义方法论的形式，而这种方法论也是同马克思列宁主义科学原理毫无共同之处的。卢卡契·乔治的著作证明了这一点。这个知名的哲学家和文艺学家曾经长时期在苏联工作，并且在从许多方面决定《文学批评家》杂志的路线的那个文学团体中起过显著的作用。大家知道，卢卡契以及这个杂志的另一些支持卢卡契的撰稿人的文学观点和美学观点，在三十年代已经遭到了严厉的批判，而当时争论的中心就是作家的世界观和创作的问题。

在战后年代中，卢卡契的活动更发展到了国外，而且十分广泛；他发表了一系列哲学、美学以及文艺学方面的书籍。但是，卢卡契在为一九五六年十——十一月匈牙利事件作思想准备方面和在这次事件中所起的可耻作用，以及在这次法西斯叛乱最猖狂的时候采取右倾机会主义的修正主义立场的事实，——这一切永远扫除了他以往在某些知识分子中间享有的那种本不应有的威信。

这样，对卢卡契在哲学、美学和文艺学方面的理论观点进行批判，就更加富于当前的意义了。

西格蒂·尤若夫、艾列梅尔·巴罗戈、汉斯·考赫、维利·布莱德尔、约翰娜·鲁道尔夫、亚历山大·阿布施、沃尔夫冈·海塞以及其他许多匈牙利和德国的同志在一九五七——一九五八年期间所发表的文章，无疑地从许多方面揭露了卢卡契的观点的真正性质。

---

❶ 布罗赫：《希望的原则》，第二卷，第三九〇页。——原注。

正像匈牙科的一位卢卡契批判者西格蒂·尤若夫所说的一样，卢卡契所起的右倾机会主义作用“并不是偶然的事件，而是他的理论观点中反马克思主义、反列宁主义论点的必然结果”。

卢卡契的错误观点的基础是他对阶级之间的政治斗争进行修正主义的掩盖，多少公开地否认列宁的党性原则——这都在他多年来的全部理论活动中留下痕迹。

因此，正如西格蒂所正确指出的一样，卢卡契特别当匈牙利十月事件前夕在《现代文化中进步与反动的斗争》一文中“用历史舞台上所发生的阶级斗争中的进步和反动两个范畴来偷换阶级性的问题。这就使卢卡契获得了这样的结论，即社会主义的渴望在他那里融化在一般民主的渴望之中，而社会主义反对资本主义的斗争则被他从社会进步的形态中一笔勾销了。不仅如此，卢卡契还把帝国主义阵营同社会主义阵营的斗争战线仅仅说成是帝国主义资产阶级和‘斯大林主义者’双方致力的结果”。

卢卡契在上述文章中确实这样写道：“资产阶级……孤注一掷地企图恢复资本主义和社会主义之间的战线，这应该被认为是现代形势中的严重威胁。但是也应当指出，那些坚持斯大林的教条主义的同志，纵令他们不是出于本人的意愿，客观上也在这一点上有助于资产阶级”。❶ 卢卡契用争取和平的斗争偷换了争取社会主义的斗争；揭露资产阶级的思想体系对他来说变成了无关紧要的事情。

否认列宁的党性原则决定了卢卡契对文学、文学史和现代艺术实践的看法，对作家的世界观在文学创作方面的意义的看法以及对创作方法的作用的看法的错误；匈牙利和德意志民主共和国的报刊上有许多文章已经揭露了这一点。

当然，卢卡契有许许多多的书籍和文章是需要专门加以详细分析的。

这里，我们主要地研究一下我们所见到的卢卡契的两篇最近的著作。这里要说的是，第一，德意志民主共和国出版的《德国哲学杂志》一九五六年第四期刊载的《论特殊这一美学范畴的具体化问

❶ 《建设》，一九五六年，第九期，第七七六页。——原注。

题》，第二，波兰的《哲学研究》杂志一九五七年第三期刊登的《社会主义社会中的批判现实主义》。这两篇文章十分清楚地说明了卢卡契在文学方面的理论立场。

这里有必要预先说明，卢卡契在上述第二篇文章中以纯现代修正主义的精神对苏联的国家和经济制度进行了一系列诽谤性的攻击。目前显然没有必要来驳斥卢卡契的这些谰言。他的观点已经为生活本身无情地粉碎了。他本人也由于这些观点遭到了政治上的破产。正像西格蒂·尤若夫在自己的文章中所指出的，一九五六年十月三十一日，正当反革命势力最猖狂的时候，卢卡契表示欢迎“民主”（?!），说在这种“民主”之下“可以发扬匈牙利精神的世界传统”，他当时就是最坚决要求解散匈牙利劳动人民党的那些人当中的一个。

由此可见，历史本身、现实本身表明卢卡契没有能力去分辨“哪边是右，哪边是左”。但是，这个破了产的政治活动家所以在现在还值得我们注意，仅仅是由于他那些修正主义、投降主义的政治观点不能不在他的文学和美学观念中有所反映。

首先谈一谈作家的世界观问题。卢卡契很早以来就不断表示，他坚信作家的政治和哲学观点对于作家的艺术创作具有的是次要的意义。正是现实主义作家能够在进行创作的时候“违背”自己所认清的世界观，因为他凭着自己的才能和艺术天赋本身可以真实地描写生活。卢卡契把作家的世界观仅仅归结为作家的理论观点，从而使得艺术思维的概念、艺术思维的认识、复杂性及其内在矛盾的概念成为极其空洞的东西。

这样提问题也会导致漠视作家的创作方法。这样，艺术创作就变成了机械而无意识地、不依阶级和思想斗争为转移地再现现实，变成了现实强制的结果。这是对列宁的反映论的客观主义歪曲。

卢卡契在《论特殊这一美学范畴的具体化》一文中就试图为自己的这种立场进行总括的乃至别有用心的论证。原来“创作上的主观性是无论如何也不能与适合于个性的直接主观性简单地等同起来的”。卢卡契不断地强调“在美学上超重大作用的个性”同“艺术家的直接个性”之间的矛盾。按照他的见解，创作中出现了“创作个性脱离个别性的上升”。卢卡契据此得出的结论是：创作过程的结果

"会在作品中同艺术家的偏见甚至世界观相矛盾地获得艺术上的固定"(着重点是我加的——艾里斯别格)。[1]

把艺术家和人以及思想家对立起来,把艺术财富的创造者和思想斗争以及社会斗争的积极参加者对立起来,把诗人和人民对立起来——这就是这种反动观念的底蕴。

固然,作家的"个人"生平同我们在他的创作中见到的艺术家面貌之间的矛盾,有时甚至在抒情诗人身上也表现得很剧烈。譬如,费特就是这样。但是,难道容许把这种矛盾变成规律吗?

正好相反,那些为先进的思想所鼓舞的作家,恰恰把自己的人的本质同创作力量的一致当作自己内在的道德和艺术完整的保证,因而也当作自己能积极地影响读者、影响生活的保证。正是由于有了这种有机的一致,有了这种不可分割的联系,普希金、莱蒙托夫、赫尔岑、谢德林、高尔基、马雅可夫斯基的作品——如果我们只谈俄罗斯文学的话——才能那样有力地激动我们。我们的读者对萧洛霍夫和特瓦尔朵夫斯基所怀有的那种可以说是亲密的感情和热爱,难道不正是导源于此吗?

高尔基的托尔斯泰回忆录是古今世界文学中最天才的艺术创作之一,这篇作品的智能和力量在于它向我们展示了《战争与和平》的作者恰恰是一个具有真正人类的伟大精神的个性。高尔基高呼:"这是一个神奇的人!"而读者知道并且相信,正是托尔斯泰的手、他的"具有十分正直的思想"的头脑、他那丰富多彩的感情、他的精神力量以及同人民生活的联系,创造了一个激动整个人类的艺术世界!

而那个把先进作家的概念庸俗化到令人难以忍受的程度的卢卡契,充其量不过是在重弹资产阶级理论的滥调而已。其实,这正是一切修正主义观念的命运……

克罗齐早在他的直观美学理论中就已经把"富于诗情的个性"同作为历史人物的作家区别开来了。资产阶级文艺学的许多代表人物现在也走着同一条道路。例如,沃尔夫冈·凯塞尔就在《语言艺术

[1] 《德国哲学杂志》,一九五六年,第四期,第四一六、四二〇、四二一页。——原注。

作品》一书中提出过和卢卡契完全相同的说法："人的个性同艺术创作的个性是不完全相等的。"不过，凯塞尔比卢卡契更懂得这种思想的逻辑。他不怕被人责问，这样提问题就是把某种非理性的东西引入文艺科学。凯塞尔直言不讳地说："诗歌和诗歌创作本身会上升为非理性的东西……"❶

这句话对卢卡契是一个致命的打击；他对于狭隘地从作家生平来研究文学创作的显然错误态度所进行的批判本身，也变为同样明显的错误，即企图使作家脱离时代的阶级斗争和思想斗争，抹杀他们已经认清的目的并且把他们变成消极地听命于现实的媒介……把卢卡契同凯塞尔加以比较还有另一方面的教益：这样可以说明，成为卢卡契的观点的一般特征的客观主义，实际上是同主观主义有亲属关系的，而卢卡契却自封为主观主义的对立面。

卢卡契否认作家的世界观对艺术创作的意义这一点，显而易见地表现在他所作的如下的断语中："善于指导自己所创造的形象的发展的人，是不会成为一个真正的现实主义者，不会成为一个大作家的。"❷

我们的确在现实主义中看到一种极为有趣的现象，这种现象在一定意义上可以被确定为性格的"自我发展"。有许多伟大的现实主义者宣称，他们远不是在任何时候都能事先确定自己主人公的未来发展道路。这些形象的生命力和真实性好像赋予了他们根据本身内在的逻辑而从事"自我"发展的能力。大家知道，托尔斯泰曾经给斯特拉霍夫写信说："渥伦斯基开枪自杀是完全出于我的意料的，但又是毫无疑义的。"然而，我们却不能照字面去理解这句话。渥伦斯基开始"意外地"自杀了，但使他自杀的却是托尔斯泰。达吉雅娜出嫁虽然事出"突然"，但让她出嫁的却是普希金。

渥伦斯基可以说已经把自己的命运"暗示"给托尔斯泰了，然而能够"听到"他的声音、能够"理解"、更主要的是能够在艺术上

❶ 沃尔夫冈·凯塞尔：《语言艺术作品》，伯尔尼，一九五六年，第二八八页。——原注。

❷ 卢卡契：《巴尔扎克和法国现实主义》，柏林，建设出版社，一九五二年，第一四页。——原注。

体现这一性格的逻辑并且指导它的发展的，却只有托尔斯泰。当我们把《安娜·卡列尼娜》的异文和定稿拿来加以比较的时候，我们就会明白，托尔斯泰是如何坚持不懈地、当然也是有意识地逐渐加深了渥伦斯基的行为的心理论证。而硬说作家根本没有能力指导自己的形象的发展，就等于对非理性主义的观念作出巨大的让步。何况渥伦斯基的行为的“意外”绝不是托尔斯泰的一切主人公都必然遵守的任何规律。安娜·卡列尼娜的死就是在这部小说的最初写作计划中预先规定的。

这样来解决世界观问题自然也同样适用于卢卡契对党性问题的解释。他用来对待艺术中的党性的标准是这样确立的：“对我们来说问题仅仅在于：通过艺术手段体现的、对待所描写的世界的态度是怎样的。至于艺术家本人如何设想这种对待世界的态度，则属于他的传记范围，而不属于美学范围。”

卢卡契在这一点上以福楼拜为例，断言福楼拜的理论观点由于带有落后性，对于理解他的创作，对于理解他对资产阶级社会的批判倾向是不起什么作用的。但实际上福楼拜的美学观点难道不正是同他的创作处在复杂的、但也是矛盾的统一之中吗？而且，附带提一下，这些思想的某些部分却击中了卢卡契的要害。《包法利夫人》的作者本来就曾经宣称：“艺术家如果不是一个十足的思想家，又是什么人呢？”

卢卡契企图利用这个例子解决上述问题，为的是回避关于艺术中的党性所发生的历史变化的问题，主要是回避社会主义现实主义文学中已经认清的共产主义党性的问题。

这里绝没有任何偶然的因素。因为，在卢卡契看来，先进的思想、马克思列宁主义思想体系是根本不能对艺术创作产生任何积极影响的。他在《哲学研究》杂志上发表的那篇文章中断言，一个作家要正确地理解现实，“掌握马克思主义本身（尤其是参加社会主义运动本身，入党本身等）在这里还是不起任何作用的”。

当然，认为艺术形象充其量不过是已知的、已经在理论上表述过的思想的说明——这种庸俗化的说法是错误的。艺术家不是把概念语言翻译成艺术语言的人，而是掌握艺术思想，掌握形象逻辑，创造形

象并利用形象进行思维的思想家。但是，先进的理论能够丰富作家的世界观，促进艺术思想的发展，加强艺术思想的概括力并使它更加深入现实。这种理论是从作家对生活的观察中获得支持的。

高尔基有一次在喀普利同列宁谈话时表示过这样的思想，即对他来说“世界刚刚在开始，刚刚在形成”；这个思想得到了伊里奇的热烈赞许。[1] 高尔基的这个思想丰富了自传三部曲以及与之有关的许多作品的内容，这种思想是从《我的大学》的作者的生活与艺术经验中产生的，也是从他的哲学沉思中产生的。

而按照卢卡契的意见，“一切对于世界、对于人等的理论认识——不管它在理论上是否正确——只有当它完全体现在创作中的时候才能鼓舞创作”。但是，除了进行长期的、痛苦的探索之外，有什么别的办法能把理论认识体现在艺术作品之中呢？从其中包含的可能性来看，怎么能说艺术家在思想上的探索（自然，假如这种探索是从先进的理论出发的话）本身是徒然的呢？

但是，既然卢卡契在艺术家和思想家中间画了一条不可逾越的鸿沟并且轻视作家的世界观，因此，理论认识在艺术创作中的体现本身，在他的著作中自然是一种突如其来的现象，实质上也就是无法解释的现象。对理论认识的作用的这种“承认”是极其含糊的，何况在卢卡契看来，理论认识的思想性质根本是无关紧要的。这一点在下列论断中表现得特别清楚：“……如果理论反映与艺术反映之间的关系是这样一种中间的和辩证的关系，而艺术反映的正确性具有决定性意义，那么，单就其本身而论尚不完善的、甚至简直不正确的理论，也能成为带来丰硕成果的促进因素。像列宁那样的正统的马克思主义者也曾明确地承认这一点，他在写给高尔基的信中说：‘此外，我认为艺术家可以在任何哲学里汲取许多对自己有益的东西。’”

卢卡契断定列宁认为“任何哲学”对艺术家来说都是“丰硕成果的促进因素”。列宁写给高尔基的全部信件可以证明他从来不曾以冷漠的态度去对待高尔基的哲学观点和看法。这里我们只要回忆一下

[1] 参见《弗·伊·列宁与阿·马·高尔基：书信、回忆录、文献》，莫斯科，苏联科学院出版社，一九五八年，第二三二页。——原注。

列宁在读到一九一三年一月二十五日高尔基的来信，知道他摆脱了唯心主义的马赫主义的影响时所表示的喜悦心情，就足以说明问题了："从俄国知识分子的一切计划和打算中，可以毫无疑义地看出，社会主义思想中还夹杂了根本和它敌对的五花八门的思潮，如神秘主义、形而上学、机会主义、改良主义以及民粹主义的阴魂。"[1] 关于马赫主义理论的危险性和错误，列宁曾经谆谆善诱地、但又坚持不渝和反复不断地警告过高尔基。

而在谈到艺术家可以在"任何哲学"里汲取许多有益的东西的时候，列宁可能指的是作家认识时代精神生活的问题。在思想斗争中，艺术家不仅应该有一定的思想立场，而且应该善于描绘这一斗争，描绘斗争的参加者，描绘这些性格的思想内容和精神内容。艺术家正是在这个意义上从任何哲学里汲取有益的材料。而且，高尔基也确实善于出色地描绘各种各样哲学理论所引起的思想和感受。这里，我们可以回想一下《论哲学的危害》这个短篇小说。

不久前在《弗·伊·列宁与阿·马·高尔基》文集中发表了高尔基的笔记，其中包括一个描写他同列宁一次谈话的故事。高尔基在这一段记载之前写了这样几句话："人们都在读书，都在学习，而我却从一九〇七年以来一直埋头在那些背离工人阶级而为资产阶级服务的知识分子所写的文学和政论作品的垃圾堆里。这是艰苦的工作，但是我应该做好它，为的是尽可能知道能散布毒素、妨碍无产阶级提高革命法制感的一切。我读了多少下流和愚蠢的东西呀！"

列宁听到高尔基的这些话以后，这样指出了艺术家在对待这些"下流和愚蠢的"材料的态度上不同于政治家和政论家的特点："我没有权利把自己设想为一个蠢人，而您却应当这样做，否则您就不能表现出蠢人来。这就是区别。"[2]

应该认为，列宁在自己的话里投入了类似这样的含义，即艺术家可以从"任何哲学"里汲取许多有益的东西，也就是说，他在按照

---

[1] 《弗·伊·列宁与阿·马·高尔基：书信、回忆录、文献》，第八七页。——原注。

[2] 同上，第二九四——二九五页。——原注。

自己的方式去思索和体会任何虚伪的哲学体系的时候才可以创造出“蠢人们”的性格。

可见，卢卡契利用任意解释列宁的词句的手法提出了一种被抽掉真实内容的关于文学党性的概念。他把党性摆在同作家已经认清的观点、同革命理论以及同作家的社会积极性相对立的地位。

实质上，卢卡契嘴里的“党性”一词乃是修正主义者企图使社会主义国家的文学背离列宁的党性原则，背离共产主义思想性的伪装。这种文学和政治的路线，同卢卡契在匈牙利事件开始时以及在事件过程中所进行的政治活动的整个精神完全一致。

西格蒂·尤若夫指出，卢卡契在一九五六年十月十四日曾经发表声明说，他否认资产阶级现实主义与社会主义现实主义之间的“原则性的对立”。

卢卡契的《社会主义社会中的批判现实主义》一文，尽管说了些“好话”（谢德林说过的那种骗人的“好话”），提出了许多保留条件，但实际上是在试图掩盖批判现实主义与社会主义现实主义之间的原则区别。这和他在政治言论上掩盖资产阶级民主与社会主义的区别并把后者的内容归结为争取和平如出一辙。这篇文章又一次极其清楚地暴露了卢卡契观念中特有的一贯性，而轻视作家的世界观则是其中的一个经常的、必不可少的因素。

照卢卡契的说法，“……在描写社会主义现实生活问题上经常夸大共产主义思想的作用，而且有时只有在承认了这种作用之后才能一般地承认揭露困难或错误的权利——这也是斯大林时期的宗派主义和官僚主义局限性的一种表现”。

事情原来是这样的：仿佛正是其代表人物在不同程度上同资产阶级思想体系相联系的批判现实主义，才有才能描写社会主义社会的困难、错误和缺点。而且这些困难、错误和缺点还是经过卢卡契以及一切修正主义者大肆夸张的。卢卡契针对各人民民主国家写道：“这种重大的事实表明，批判现实主义在不断发展的社会主义社会中具有实际的活动余地……”

卢卡契在这样议论的时候还试图援引苏联文学的经验，援引第一次苏联作家代表大会以前在苏联文学中存在的状况。因此，我们引用

一下卢那察尔斯基一九三三年二月在苏联作家协会筹备委员会第二次全体会议上所作的报告中的一段话是不无益处的，这段话涉及的正是卢卡契所提出的同一问题，然而却是从完全不同的立场来予以阐述的。卢那察尔斯基在提到“资产阶级型的现实主义者”的时候说：“他们对现实不可能满意，不可能同现实步调一致，因为我们国内的现实是社会主义的现实，资产阶级人士绝不可能同它步调一致。这样一来，他们就落到了不满分子、沮丧分子的地步。他们会创造出什么样的艺术呢？他们会创造我们的革命后院的艺术记录、艺术照片，他们会像克雷洛夫寓言中的猪一样，说他们‘把整个后院翻查了一遍’，什么好东西也没找到。……从社会主义现实主义的观点看来，这是谎言，——这是非现实、虚伪……”❶

把卢卡契和卢那察尔斯基的上述意见加以比较，我们清楚地看到了两条彼此矛盾的文学和政治的路线：一条是不相信社会主义现实主义、否认文学的共产主义思想性、实际上在资产阶级思想体系反对社会主义思想体系的斗争中捍卫资产阶级思想体系的修正主义路线；另一条是党的路线，认为文学运动的中心问题是社会主义现实主义随着现实的革命发展而取得成就，在反对资产阶级敌对影响的斗争中提高苏联文学的思想水平。

无须解释，卢卡契替处于资产阶级影响下的现实主义进行辩护的言论同时也是用以及针对社会主义现实主义的。这种倾向特别明显地表现在卢卡契的下列企图上：他想漠视、否定或者在一切情况下千方百计地低估社会主义现实主义从现实的未来革命发展中观察和描写现实的能力。

卢卡契早在一九五六年一月德国作家第四次代表大会上所作的《远景问题》的报告中就力求千方百计地限制社会主义现实主义描写高尔基曾经论述过的“通向未来的道路”的可能性。卢卡契以极大的偏见来对待这个最复杂的问题，在苏联从社会主义逐渐向共产主义过渡的时期中以及在人民民主国家的社会主义建设接近完成的时期

❶ 《苏联作家论社会主义现实主义》（苏联文艺理论译丛第二集），人民文学出版社，一九六〇年，第三〇——三一页。

中，这个问题显然是具有十分迫切的意义的。他企图用一种可以说是纯“算术的”方式来解决这个问题，扬言社会主义现实主义的文学所能描写的仅仅是走向未来的“当前步骤”、未来的“当前环节”。

卢卡契的别有用心的程度特别明显地表现为，不管多么荒诞，他却提出《战争与和平》的尾声作为证据，完全忘记了尼古林卡在梦中所预感到的十二月党人运动对托尔斯泰本人来说是过去的事而不是未来的事，因此这个例子在这方面丝毫不能证明什么问题。

社会主义现实主义文学把先进人物描写为正在不断成长，因而也是正在征服未来的人，把我们的同时代人描写为具有在共产主义制度下将获得全面发展的特点的社会主义社会的新人，这才是具有决定性意义的东西。

难道能够否认高尔基的《母亲》和自传三部曲、马雅可夫斯基和法捷耶夫的创作、萧洛霍夫的《被开垦的处女地》以及其他苏联文学作品提供了深刻而公正地研究这一问题的大量材料吗？这是由于我国的优秀作家在描写当代先进人物的时候使人们感觉、理解和觉察到——假如用马雅可夫斯基的话来说——“共产主义的血和肉”的缘故。然而，卢卡契完全避而不谈的恰恰是问题的这一方面。

卢卡契在这里再一次表现了对社会主义社会的前进、对新人物的大批迅速成长的不信任，这些新人物克服了我们革命蓬勃发展中的矛盾、困难和缺点，正如特瓦尔朵夫斯基所说的一样，越来越好地学习“十分有把握地瞻望远方”。

卢卡契在《社会主义社会中的批判现实主义》一文中（这里仍旧以《战争与和平》的尾声作为例子）更进了一步。这里，革命的浪漫主义和革命的浪漫精神干脆被说成是“经济主观主义的美学等价物”。这种十分明显的荒谬论断是不值一驳的。但是，卢卡契显然是在用这种方法再一次企图缩小社会主义现实主义所能表现的未来远景。

卢卡契论托尔斯泰的文章说明了他的方法论的特点。他在这篇文章里断言，“……当然，托尔斯泰对于俄国所经历的变革的真正性质，连大致的概念也没有。但他是一位天才的作家，因此真实地反映

了现实中所发生的过程的若干主要方面；他违背了自己的社会观点，成为俄国革命发展的一定方向的表现者。"[1]

很明显，这种说法是多么错误，这些论断同列宁文章中关于托尔斯泰的主要论点有多么大的矛盾。列宁写道："在《安娜·卡列尼娜》里，托尔斯泰借康·列文的嘴，非常清楚地表明了这半世纪俄国历史的变动是什么。"[2] 而卢卡契却不许托尔斯泰对这个变动的性质甚至有一个"大致的概念"。列宁详细地论述了托尔斯泰对于理解当时在俄国确立的资产阶级制度的局限性。卢卡契完全回避了这个问题，因为在他看来，托尔斯泰的创作是在违背他的世界观，违背他的社会观点的情况下取得发展的。

但是我们正应当向列宁学习善于把作家世界观中的"偏见"同"理智"区别开来的本领。按照列宁的话来说，"自由派强调的是：托尔斯泰是'伟大的良心'。这难道不是《新时报》这类报纸重复过千百遍的废话吗？这难道不是躲避托尔斯泰所提出的民主主义和社会主义的具体问题吗？这难道不是强调那表现托尔斯泰的偏见而不表现他的理智的东西吗，不是强调他的属于过去而不属于未来的东西吗，不是强调他对政治的否定和对道德上的自我修身的说教而忽略他对一切阶级统治的激烈抗议吗？"[3]

难道不正是托尔斯泰的理智，不正是"对一切阶级统治的激烈抗议"，在他对世界的艺术观察中体现了出来，在他的创作方法上体现了出来吗？难道不是托尔斯泰的理智已经表现为力求描写、力求区分和力求使读者接触他那些感到自己超越于丑恶社会环境之上的主人公所充满的人类喜悦心情吗？难道这个愿望没有表现为托尔斯泰在创造艺术世界方面所依据的最重要的艺术原则之一吗？难道托尔斯泰的作品中所包含的巨大真实，脱离他的创作方法、脱离他的世界观、也就是说脱离他借以获得真实的那种东西而能够理解吗？

[1] 《文学遗产》，第三五——三六卷，第二四页。——原注。

[2] 《列·尼·托尔斯泰和他的时代》，《列宁全集》，第一七卷，人民出版社，一九五九年，第三二页。

[3] 同上，第一六卷，人民出版社，一九五九年，第三二五页。

要知道，艺术真实本身绝不是像镜子一般地来描摹现实的。每一个大作家在真实地反映现实以及在自己的作品中折射与再现现实的某些方面的时候都创造了无比特殊的艺术世界。我们只有在判明这位艺术家的创作方法的时候才能理解这个艺术世界的创造规律和内在逻辑。

按照卢卡契本人的意见，现实本身、时代本身指导作家接受生活的真实并且在自己的创作中顺从地再现真实，而作家则违背自己的世界观无意识地屈从于这种强制。[1]

当然，时代在文学上打下了自己深刻的烙印，但如果从创作过程中除去主观因素，那就会得出荒谬的结论，即该时代的所有作家都听命于现实的同一强制而应当彼此相同。

论托尔斯泰一文对卢卡契的方法论来说，并不是什么例外的东西。例如，卢卡契把克莱斯特仅仅评价为一个“不大的普鲁士容克”，就他的作品而论（首先指的是《米赫尔·戈哈斯》），克莱斯特是“全德国文学界最著名的现实主义者之一”，因为在这些作品里，“现实违反了他（指克莱斯特——艾里斯别格）的意愿而导致了‘现实主义的胜利’”。[2]

如果说卢卡契在分析某个作家的作品的时候一向完全排除主观因素，那么，这种断言是不正确的。但是，当卢卡契接触到这种因素的时候，他所指的就不是世界观，也不是创作方法了。例如在论克莱斯特一文中，他把不愿接受普鲁士政府津贴的克莱斯特的正直归结为在他的创作中促使“现实主义的胜利”的“主观条件”。[3]

显然，这与其说是解释倒不如说是敷衍了事的文告了。而且卢卡契还把克莱斯特这个浪漫主义者变成现实主义者，因为，只要浪漫主

---

[1] 赫拉普钦科在《现实主义方法和作家的创作个性》 * 一文中（见《文学问题》，一九五七年，第四期）已经从另一方面批判了现实的“强制”的这种观念。此外还可以参阅同一作者在《世界观和创作》一文（见《文学问题》，第九期）中对卢卡契的观点所作的批判。——原注。
中译文见《世界文学中的现实主义问题》（苏联文艺理论译丛第一集），人民文学出版社，一九五八年。

[2][3] 卢卡契：《十九世纪德国现实主义者》，柏林，建设出版社，一九五六年，第四七页。——原注。

义者真实地描写过什么东西，他就会成为现实主义者！这样解释克莱斯特的世界观和创作已经引起了德意志民主共和国文艺学家们的驳斥，是没有什么奇怪的。[1]

再举一个例子。卢卡契在论托马斯·曼的一篇著作中写道，“归根结底，现实本身使作家的错误思想倾向受到……校正”[2]。自然，深刻而客观地研究现实是能够克服作家的许多偏见的。但现实的影响并不是一个自动实现的过程。卢卡契在讲到作为精神生活参加者的作家时，虽然大谈其社会观点，但是，在卢卡契研究艺术家的创作的时候，社会观点对他就不起什么重要作用了。而对创作过程进行这样的解释，实际上也等于把阶级斗争的影响连同作家的世界观和创作方法一起抛开了。

自然，把文学发展解释为资产阶级现实主义反对封建主义现实主义的斗争，以及社会主义现实主义反对资产阶级现实主义的斗争……这种勉强直推下来的公式自然是再可笑也没有了。但是，要知道这种卖弄聪明的胡言乱语暂时还不能绝迹。

然而，各阶级及其思想家也确实是在以各种不同的形式争取作家，作家也确实在受他们的影响。难道以波别多诺斯采夫为代表的专制制度和农奴主阶级没有企图把陀思妥耶夫斯基变作沙皇制度和正教教会的恭顺仆从吗？尽管陀思妥耶夫斯基的为人从来也没有符合过波别多诺斯采夫式兵营加修道院的忠臣类型，然而，君权思想和僧侣思想无疑地却在他的创作上打下了烙印……若是从卢卡契的立场出发，那就无论如何也不能解释，在这种场合为什么现实没有加以“校正”呢。

而另一方面，陀思妥耶夫斯基所如此深刻领悟到的民主知识分子对扼杀人民的制度的抗议，显然给自己带来了极大的影响。

难道以亿万农民的辩护者自居的托尔斯泰以及进行宗教说教而又极端厌恶资产阶级发展的陀思妥耶夫斯基不是阶级斗争的参加者吗？

---

[1] 参见狄特尔斯为克莱斯特文集所作的序言（一九五五年）。——原注。

[2] 卢卡契：《托马斯·曼》，柏林，建设出版社，一九五七年，第一四页。——原注。

至于谢德林和整个革命民主阵营的作家就更不必说了。

当然，卢卡契在分析某一个作家的创作方面也谈到了社会阶级，但是他却没有揭示这些阶级对文学发展所起的积极作用。阶级被客观主义地偷换为“时代”，偷换为“现实”。

卢卡契把自己的方法论立场表示得更为抽象，更为突出了。

卢卡契在一九五一年十月为《巴尔扎克和法国现实主义》一书所写的序言中断言如下：“如果在巴尔扎克、斯汤达或托尔斯泰之流的现实主义大作家的作品中，他们所创造的故事情节和形象的内在艺术发展同他们内心珍视的偏见、甚至同他们的神圣信念互相矛盾的话，那么他们就会毫不犹豫地把这些偏见和信念抛开而去描写他们所实际看见的东西。对待自己对世界的直接主观观察的这种残酷性，是那些迥然不同于浅薄的文学家的伟大现实主义者的最深刻的作家道德。浅薄的文学家永远能够使自己的世界观同现实取得协调，也就是使自己的世界观勉强去符合被歪曲的现实真相。善于指导自己所创造的形象的发展的人，就不会是一个真正的现实主义者，不会是一个大作家。”[1]

这样一来，卢卡契就把艺术创作和作家所认清的世界观绝对地对立起来了。

特别重要的是，卢卡契否认作家的“神圣信念”对作家的创作所具有的作用。原来，不只是艺术家的偏见，就是和艺术家的血肉凝结为一体的政治、哲学或其他理论观点，也不能和他的形象思维深刻内在地相适应。然而，艺术家的意识和世界观两方面之间实际上存在着多么密切的联系，它们处在多么复杂的相互联系和相互渗透的状态中，这一点却是很清楚的。这里自然没有、也不可能有机械的等同，但是也不至于有单纯的对立。

以托尔斯泰为例，无论他所认清的社会政治观点和哲学观点中存在着怎样的弱点，但这一点是无可争辩的，即鼓舞着《安娜·卡列尼娜》的作者从事艺术创作的正是他的“神圣信念”、他的维护农民不受专制制度和农奴制度压迫以及资产阶级剥削的愿望、他对宗法式

---

[1] 卢卡契：《巴尔扎克和法国现实主义》，第一四页。——原注。

农民经济的公平合理的信赖。

卢卡契喜欢援引恩格斯论述巴尔扎克的名言，但是，恩格斯所指的从来就不是“神圣信念；”恩格斯所指的只限于伟大法国作家实际上在自己的创作中加以克服的那种偏见和政治同情，而后者的创作则充满对法国社会发展的重要过程的深刻了解。

巴尔扎克本人在《人间喜剧》的前言中写道：“作家的法则，作家所以成为作家，作家（我不怕这样说）能够与政治家分庭抗礼，或者比政治家还要杰出的法则，就是他对于人类事务的某种抉择，就是他对于一些原则的绝对忠诚。”[1]

大作家的“神圣信念”永远是经过生活检验的，他以一切的热情和精力去保卫这种信念，当然不会机械地把它们“抛开”，把它们忘却。

在我们这个时代，当进步作家的艺术创作自觉地受到马克思列宁主义思想鼓舞的时候，卢卡契这种观念的反动性就表现得特别明显了。

杜勃罗留波夫早已清楚地理解到，把描写现实是否真实的问题同作家的世界观分开，同指导作家怎样进行创作的问题分开是不正确的：“很明显，作家艺术家的主要优点在于他的描写的真实；否则就会从中得出虚伪的结论，就会由于这种描写而构成虚伪的概念。但是，如何理解艺术描写的真实呢？老实说，绝对的谎言是作家任何时候也杜撰不出来的：即使最荒诞的小说和传奇剧，也不能说其中的情欲和庸俗情节是绝对虚伪的，是不可能的，甚至也不能说是畸型的偶然现象。然而，这种小说和传奇剧的谎言却正是由于其中采取了现实生活中不代表其本质和典型特点的、偶然的、谬误的方面……”“……真实是作品的必要条件，但还不是它的优点。我们是从作者观点的广度，从他对于所接触到的那些现象的正确理解和生动描写来判断优点的。”[2]

---

[1] 《〈人间喜剧〉前言》，《文艺理论译丛》，人民文学出版社，一九五七年，第二期，第六——七页。

[2] 《杜勃罗留波夫全集》，第二卷，莫斯科，国立文学出版社，一九三五年，第四八、三二六页。——原注。

马克思列宁主义的美学继续和发展了革命民主主义美学的这些论点。

密切联系生活——这是文学创作最可贵的品质——即使对大作家来说也不是现实和才能的赠品。这种联系是对现实进行最深刻的艺术研究，对真实不倦地进行探索的结果；这就难怪巴尔扎克和谢德林都自认为是社会生活的研究者了。这种研究需要孜孜不倦的精神、努力、大胆思考、创作想象力的气魄和方法的精确性。只有明确认清的党性才能把这个武器交给社会主义现实主义的作家。

总之，美学和文艺学中的客观主义，歪曲地描绘创作过程，并且硬说艺术家会完全服从现实的强制，完全依赖自己的才能，它同企图证明可以反复无常、随心所欲地玩弄现实的事实的主观主义一样，是与马克思主义和党性相敌对的。直觉主义和盲目地相信才能能够真实地描写现实，无疑地是具有共通之处的，无论主观主义或者客观主义，在否认作家的世界观和创作方法这一点上都是一个鼻孔出气的。

可见，无论是主观主义观念或客观主义观念，也无论是公开的资产阶级观念或修正主义观念，其反动本质都是昭然若揭的。

（任达译自《反对外国文艺学中的资产阶级观念和修正主义》，莫斯科，国立文学出版社，一九五九年。）

批判人民民主国家中的修正主义

〔苏联〕A·盖尔什科维奇

马克思主义在它存在的一百多年以来，不得不坚持同许多形形色色的思想敌人进行斗争。在这一思想斗争中，马克思列宁主义的理论更加巩固了，锻炼得坚强了，并且证实了本身的优越性。如果说，在马克思、恩格斯在世的年代里，拥护这一学说的人是数以千计的话，那么，在我们这个时代，马克思列宁主义的思想就已经成了几乎占全球人口半数的亿万人的旗帜；没有而且不可能有另外的事实更为无可争辩地证明马克思主义学说的生命力。

我们的敌人反对这一事实的任何论据都是贫乏无力的。这就是为什么我们的思想敌人在历史发展的现阶段，越来越多地采取保护色的策略，采取伪装成马克思主义的策略的原因。他们很懂得，在目前条件下，公然推翻马克思主义是不可能的。

现代修正主义的行径正是这样。它的拥护者之所以叫做修正主义者，因为他们仿佛是拥护马克思主义的。他们活像罗马尼亚古典剧作家约昂·卢克·卡拉扎列的喜剧《一封遗失了的信》中的一些讽刺性的人物。这部不朽的喜剧中的主人公之一、哗众取宠的律师法尔弗里季，为了博取选民的同情，在国会竞选时向他们发表了这样一番演说："这便是我的意见：或者——或者。二者必居其一：或者是修改宪法——我同意！不过那就什么也别改！或者是不改——我也同意！不过那就该作些修改，要改，就该修改基本条款。"卡拉扎列用这个形象鞭挞了罗马尼亚贵族政客们的恶毒宣传

和无原则性。现代修正主义不仅希望捞取政治资本和招揽顾客，而且力求达到一定的目的。

为了同修正主义顺利地进行斗争，首先应该知道必须和什么人进行斗争。因此有必要弄清敌人的面目。

并非每一个批评马克思主义的人都是修正主义者。他可能是马克思主义的疯狂的敌人，是反马克思主义者，那就必须用另一种语言和他打交道，采取另一种武器和另一些论据。例如，同法国现代剧作家阿尔贝·卡缪争论马克思主义就是毫无意义的，他在不久以前由于一些公开反人民的、充满政治投机的资产阶级剧本而获得了诺贝尔奖金。资产阶级思想的这个代言人在揭示自己的美学时宣称，真正的艺术，在他看来，“就是为反对世界而进行的叛乱……它同时是拒绝和同意，它只能是无限地周而复始的脱节现象。艺术家永远处在这种交替状态里……”显然，在这种情况下，我们是在和颓废派的世界观打交道。

指责批判现实主义和与之接近的流派的作家和艺术家（实际上，他们在艺术方面从未站在马克思主义的立场）为修正主义，对于事情同样不可能没有害处。这些艺术家——其中有许多人仍然在人民民主国家里生活并工作，一面创造著有意思的和需要的作品，同时又往往在自己的创作中犯下许多错误，走上极端和谬误，最后，在寻求新的创作方法时改变自己的旧观点和新观点。

不过，当然不是任何“改变”和任何“对有价值的东西的重新评价”都是名符其实的修正主义。否则，就会造成把修正主义概念同许多其他哲学与美学概念混淆起来，并把充满实际内容的具体概念变成某种虚幻的、模糊的、缺乏确切定义的东西的危险。果真这样，这无疑不仅会给我们反对修正主义的有效斗争造成困难，而且还会给反对现代资产阶级意识形态的其他有害表现的有效斗争造成困难。例如，匈牙利社会主义工人党中央委员会一九五八年初在严厉而且正确地批判匈牙利“民粹派”作家，即三十年代在匈牙利风靡一时的所谓“农村研究工作者”派的代表人物的时候，曾经指出他们的实际存在而并非虚构的错误的根源。错误就在于，这些艺术家忽视了作为社会动力的无产阶级意识形态。另一个问题是，费雷斯之流的匈牙利

艺术家的不正确的、错误的民粹派见解，在目前阶级斗争的条件下，已经成为包括修正主义在内的各种敌对思潮赖以发展的肥沃土壤。可是，机械地把费雷斯·彼得型的匈牙利民粹主义者算作修正主义观点的直接代表人也是不对的，而且不足以说明人民民主国家艺术发展中的任何问题。这种错误不下于另一种极端，即文艺研究方面的某些庸俗论者急于在当时，即一九五六年前夕，把同一个费雷斯·彼得列为社会主义现实主义作家。

另一方面，诸如德国的贝托尔特·布莱希特或捷克斯洛伐克的布瑞安等艺术家，具有独特的风格，是社会主义戏剧革新者，他们的创作，既不属于旧资产阶级戏剧范围，也不属于社会主义戏剧范围，而是过渡型的艺术，这也是无庸怀疑的。

建立新的社会主义文化这样一些根本问题，如艺术的党性和阶级性、社会主义内容与民族形式的统一等之所以成为修正主义的主要攻击目标，绝不是偶然的。人民民主国家中关于艺术发展的争论，如同波兰和匈牙利的经验所表明，与其说是狭义美学的和艺术学性质的，不如说每次都带有普遍的政治性质，这同样也不是偶然的。匈牙利的卢卡契、波兰的扬·科特、列舍克·克瓦科夫斯基和普西博希、南斯拉夫的谢什奇和维德马尔之流修正主义信徒们的言论清楚地表明，他们感到兴趣的并不是社会主义社会艺术发展问题的本身，而首先是从思想上解除社会主义与共产主义拥护者的武装，修正马克思主义的基本原理，寻求某种介乎资本主义与社会主义之间的荒谬的“第三条道路”。

扬·科特在一九五六年三月二十四日和二十五日于华沙召开的文化艺术委员会第十九次会议上所作的《论艺术的现代性与革命性》报告中，提出了公开同社会主义斗争的纲领并且表达出文学与艺术同社会结构无关这样一种反马克思主义思想。他公然修正了马克思主义关于资本主义生产方式同艺术相对立的思想，即连黑格尔这样的客观唯心论者都承认的思想。列舍克·克瓦科夫斯基对马克思主义的张牙舞爪更为露骨，他说：“可以认为，随着人文科学范畴内研究机构的不断完善，作为一种特殊流派的马克思主义概念将被清除而且会随着时代完全消逝……”南斯拉夫作家协会前任主席约西普·维德马尔

在其《日记片断》中谈到了这样一点：作家（指社会主义国家的作家）的世界观在创作中似乎不起任何作用，而艺术的力量仿佛仅仅取决于艺术家才能的高低。

修正主义思想家的这些观点告诉我们，这里指的其实不仅是社会主义的艺术生命的问题，而且是社会主义制度的基础本身的问题，是我们的共产主义理想的问题，是人民民主国家是否存在的问题。

我们知道，近年来的经验也证实了，走上社会主义道路的各国人民与一小撮脱离生活的修正主义者的论调不同。判断权属于人民，人民正在从自己所走的道路上扫除自己的思想敌人。人民民主国家中修正主义者的进攻已被击退，但是他们的观点却依然潜伏在黑暗的角落里，因而不能低估这些观点的复苏的危险性。

人民民主国家之所以成为同修正主义进行斗争的前哨阵地，不是事出无因的。正是在这些不久前才走上社会主义道路的国家里，小资产阶级的思想意识在居民的某些阶层里，特别是在知识界中，还比较活跃。在社会主义建设中所犯的一些错误和过激行为引起了见木不见林的落后劳动者的不满。

此外还有一个相当重要的、不能不加以重视的因素，那就是国际帝国主义力图把这些国家从以苏联为首的强大的社会主义阵营中割裂开去。

关于这一点，举美国官方报纸《纽约先驱论坛报》一九五六年十一月十四日一篇露骨的、甚至是厚颜无耻的声明为例，是很能说明一切的。这篇声明发表于匈牙利反革命叛乱失败之后，并且企图指明这一失败的原因。这家报纸用自己的术语写道："我们有一切根据断言，解放卫星国家具有两个阶段。第一个阶段是铁托主义，第二个阶段是里里外外的完全自由……

"匈牙利悲剧之所以产生，是由于革命企图超越第一阶段，超越铁托主义……"[1]

铁托主义！莫非这一术语在美国人李普曼（该文作者）的理解

---

[1] 引自菲利普·格保尔《关于〈文学报〉的思想》一书，布达佩斯一九五七年，第二六页。——原注。

中就是修正主义的同义词?！据我看，只能这样理解："通过修正主义达到里里外外的完全自由"，也就是达到虚伪的资产阶级民主，达到臭名昭著的"西方自由与美国生活方式"。这便是背弃马克思主义的代价，这便是出自客观敌人之口的修正主义观点的全部体系的逻辑结论。

不言而喻，并非所有的修正主义者都是自觉地朝向这个目标走的，许多人是他们自身迷误和混乱的牺牲品。不过，大家知道，事物并不因主观愿望和意图而改变。重要的是修正主义给我们共同事业造成的客观危害。

人民民主国家艺术与艺术学中的修正主义具体表现在哪里呢？在艺术实践中，它首先表现为普遍没落和失败主义情绪、不相信和怀疑社会主义文化的发展前途。剧场的舞台上、画廊和杂志里充满了别克特、约涅斯科、萨特、卡缪、西蒙纳·德·波瓦尔的作品，充满了宣扬反人道主义、悲观失望哲学的抽象画派的作品。具有修正主义情绪的艺术家们，显然不甘落后于颓废派的时髦，而以乡下佬赶时髦的一番热心模仿这些反现实主义艺术的样式。观众厅里可以越来越经常地看到留着大胡子的人物，胡子是探求和革新的荒唐标志。在克拉科夫还专辟了一个剧院免费招待这些"大胡子"。在匈牙利，出版社拆掉了马雅可夫斯基长诗《好》的活字版，却大量印行了一套关于泰山[1]的小册子。

在艺术实践中，在美学失败主义嚣张和小资产阶级颓废主义复活的背后，在艺术理论上曾展开了一场尖锐的意识形态的斗争。对于马克思主义艺术理论基本原理的修正似乎成了艺术实践中一犯再犯修正主义的根据和理由。人民民主国家中的修正主义者，在艺术理论方面，把自己的主要攻击指向反对马克思列宁主义关于作为一种社会意识形态的艺术的阶级性、关于艺术家的党性的根本原理——这里的党性就是恩格斯在《自然辩证法》中评定文艺复兴时代的活动家时和列宁在其关于新时代文学与艺术的著名论文《党的组织和党的文学》中所说的党性。

---

[1] 美国反动电影里的主要人物。

列宁的党性原则的反对者开始暗暗地和公开地修正马克思列宁主义关于资本主义同艺术相对立、关于艺术的阶级性以及关于社会主义有利于艺术发展的思想，归根结底，他们企图证明艺术的超阶级性、艺术脱离社会发展的独立性。

我们从以文学理论和文学史方面的著作知名于国外的匈牙利著名理论家和批评家卢卡契·乔治的活动中可以看到，站在这种超阶级立场上的“发展马克思主义”为我们的共同事业招来怎样可悲而且有害的后果。

卢卡契把艺术的发展看作是辩证的过程，可是他和他的老师黑格尔一样，常常忽略事物的另一方面——历史过程的唯物主义基础——并往往从唯心主义的立场看待现实现象。这位学者的博学多闻、过去在反对颓废派艺术的斗争中的功绩、有个时期参加过革命运动以及他的国际声望，使得卢卡契的谬误和迷惑对于现代工人运动特别危险。这一切就迫使我们必须较详细地谈谈他的观点。

卢卡契的修正主义错误的根源在于，他对匈牙利解放初期人民民主制度的实质的认识是错误的。他不是把这一制度看作是由资本主义社会向社会主义过渡时期无产阶级专政的一种形式，而看作是某种介乎资本主义与社会主义之间的“第三条道路”。否则就无法解释卢卡契对人民民主国家内形成的文化性质所下的混乱定义，他在一九四六年写道：“形势的关键应该在这儿寻找，即整个欧洲正在形成一种新的、民主的文化，而社会的物质基础、资本主义的生产方式并不改变。”[1]

次年，一九四七年，他断言说，人民民主“不打算消灭资本主义的生产方式，因而它不能为自己提出建立没有阶级的社会的目的”。[2] 而据卢卡契的意见，因为，只有当阶级（泛指的阶级，而不只是对抗性的阶级——盖尔什科维奇）消灭了，并且体力劳动与脑力劳动的差别消失了以后，社会主义文化才会出现，那么，在卢卡契

[1] 引自里瓦伊《对我国文学中某些问题的意见》一文，《匈牙利劳动人民党中央委员会国际部新闻公报》，一九五〇年，第二六期。——原注。

[2] 同上。——原注。

看来，在人民民主条件下形成新的、社会主义文化，这简直是无从谈起的。

卢卡契在文学和艺术领域中散布这些虚伪的、反马克思主义的观点的同时，剥夺了匈牙利文学的社会主义发展前途。正当全国沿着不断扩大社会主义成果的道路阔步前进的时候，卢卡契却指点匈牙利文学遵循“一般的现实主义”的道路，意即莎士比亚、莫里哀、巴尔扎克和托尔斯泰当时所遵循的现实主义艺术家的道路。

社会主义的文化，就其最重要的特点——思想性、展示正面的理论、揭示革命发展中的现实——来说，是社会主义以前各个社会结构中进步的文化成就所望尘莫及的。卢卡契·乔治不承认这一显而易见的事实，从而取消了批判地接受和改造文化遗产的问题。简而言之，卢卡契自己拜倒在古典作家面前并且号召匈牙利作家也这样做，奉劝他们投到旧时代大师那儿去，不是向他们学习，而是顶礼膜拜。

卢卡契·乔治在匈牙利人民政权初年鼓吹过的关于恢复批判的现实主义方法的“理论”，并不是什么新的东西。究其实质，这些观点是卢卡契在三十年代在莫斯科遭到苏联舆论界尖锐批判的那些错误的逻辑继续。早在那时，他就企图从资产阶级现实主义的立场研究苏联文学。

在广泛而长期的讨论过程中，文化界的进步人士在匈牙利劳动人民党的帮助下，在一九四八——一九四九年揭露了卢卡契关于人民民主制度下文化艺术发展道路问题的错误。[1]

应该指出，有关卢卡契的讨论的意义远远超出了匈牙利。这一讨论在其他人民民主国家中，尤其是在卢卡契的著作流传得特别广泛的波兰、捷克斯洛伐克、罗马尼亚和德意志民主共和国，也引起了积极的反响。讨论的成就当时以卢卡契自我批评式的发言巩固了下来，在这篇发言中，卢卡契尖锐地驳斥了装扮成他的“朋友”和“保护者”的西欧反动报刊。卢卡契承认自己具有“思想混乱”之处，他那时

---

[1] 参见鲁达什载于《社会评论》一九四九年第六——七期上的文章；里瓦伊载于同刊一九五〇年第三——四等期上的文章。——原注。

用“在自己的表现方法上过于迁就当时的条件”来解释这种“思想混乱”。❶

在关于卢卡契的讨论过程中，匈牙利进步的文化工作者的发言显示出关心民族文化财产的榜样，促进了爱护和尊重民族文化的进步传统的教育，而人民民主制度的使命就在于使这些传统发扬光大。讨论的参加者谴责了卢卡契的谬误，同时也指出了他的理论活动的正面意义，即在反对反动的文学批评的斗争中曾经起过很大作用。

一九五六年匈牙利十月事件的前夕，卢卡契又积极地开始了自己的修正主义活动。现在已经清楚了，他并没有从一九四九年的讨论中为自己作出任何结论。

一九五六年六月二十八日，卢卡契在匈牙利劳动人民党政治学院中作了题为《现代文化中反动与进步的斗争》的报告。

当时的国内形势已经很紧张。对社会主义现实主义的攻击已带有普遍性。匈牙利批评界中有人已公然发出叫嚣，不仅反对作为艺术方法的社会主义现实主义，而且根本反对用阶级立场解释艺术现象，反对阶级性这个术语本身。基什·伊姆雷在一九五六年七月十二日的匈牙利《文学报》上谈到了“我国文学生活中虚妄的阶级斗争理论”。

在匈牙利知识分子思想混乱的这一紧要关头，卢卡契·乔治搬出了现阶段阶级斗争熄灭论，鼓吹用阶级同阶级和平共处的观点来评价艺术现象。

在陈述现代美学领域中马克思主义的任务时，卢卡契在自己的报告中说：“在文学中，正如在艺术中一样，通常出现在真正革命形势下的、当敌友形成两个对立阵营时表现为剧烈分化的那种情况，今天同样是不存在的。今天这里要谈的是关于极为复杂的过渡的问题，是关于那些以形式主义的态度对待重大问题而其深处的内在意向依然萦注于和平与进步的作家的问题，是关于那些恰恰由于他们没有前途等而倾向自然主义的现实主义作家的问题。马克思主义的任务，就在于毫无偏见地从和平共处的原则和现代的战略着眼来观察这整个战场，

❶ 参见卢卡契载于《社会评论》一九四九年第八——九期上的文章。——原注。

评价他们的创作、他们的作品并以马克思主义的批评帮助他们，把他们的每一行动引向真正的现代的进步。”

这里卢卡契用进步和反动这类抽象概念偷换了关于阶级斗争、关于两种思想斗争的问题，鼓吹今天对艺术现象抱超阶级的立场。这就表现出对马克思列宁主义美学的公开修正。

在匈牙利事件急转直下的以后几个月中，卢卡契更进而反对马克思主义。一九五六年九月和十月，已经没有人怀疑，问题已经涉及无产阶级国家的存亡本身了。匈牙利作家协会前任书记之一艾尔戴伊·山陀尔十月十三日在《文学报》上发表了一篇文章，文章不但把艺术的阶级性，而且连政治的阶级性都否定得干干净净了，他写道：“今天知识分子的职业利益和全民的利益是如此的一致，以致任何阶级偏见都无力阻碍这一融合。”

这样，怪事便出来了：当反革命在匈牙利摩拳擦掌的时候，阶级和阶级敌人的概念竟然在匈牙利的艺术知识分子的心目中消失得无影无踪了。

余下的还有什么呢？究竟是什么幽灵隐现在他们的眼前，挡住了当时正在抬头的阶级敌人的面目呢？这个幽灵就是没有阶级属性的“匈牙利人”，即泛指的“马扎尔人”。批评家帕拉齐－霍尔瓦特·乔治从明显而反动的、沙文主义的宣传中取得论据，在十一月二日的同一《文学报》上写道：“这种制度（指人民民主制度——盖尔什科维奇），这种秩序和这种世界，马扎尔人再也不需要了。因此我们不号召人们安静与和平。不，我们唯有号召匈牙利民族不要放下手中的武器，直到夺得彻底的胜利。”

对这种叫嚣未必需要加以评论吧！

在匈牙利历史的这一紧要关头，卢卡契怎样呢？卢卡契走出了他十二年来未曾舍得离开的书斋，忽然对社会活动表现出异乎寻常的兴趣，在报纸上发表谈话，经常在议会中出头露面，最后并且同意出任纳吉·伊姆雷政府的文化部长。

一九五六年十月十四日，卢卡契在一次对当时已为修正主义者所把持的《自由人民报》的记者发表的正式谈话中，对新政府文化政策的基本问题发表了权威性的声明。在卢卡契的这项声明中，有必要

提出三点。关于应该如何实现党对艺术的领导问题，卢卡契还是答复得小心翼翼和躲躲闪闪的，他说："现在还不能就这个问题作出具体的回答。在任何情况下，我们知道，行政领导是不正确的。"关于社会主义现实主义的问题，卢卡契说："必须同认为在社会主义现实主义与现实主义旧的流派之间似乎存在一道鸿沟、甚至原则矛盾的那种宗派主义路线决裂。"第三，卢卡契对马克思列宁主义关于"社会主义内容与民族形式"的原理进行了修正，变成"民族内容——民族形式"的公式。这样，"马克思主义者"卢卡契就使艺术丧失了构成马克思主义灵魂的东西，即社会内容，从而陷入超阶级的、民族主义的艺术观中去了。

卢卡契提倡的是超阶级的艺术、一般的现实主义，或者用他自己的话来说，"大现实主义"，他在一九五六年十月以前和十月十四日的谈话中，一直把自己的老伙伴，匈牙利戏剧家和作家德里·蒂波尔——描写现代匈牙利的许多剧本和长篇小说的作者——吹捧为当代理想的艺术家的典范。

尽管德里早就加入了共产党，但他却是个典型的小资产阶级蜕化分子。他企图用批判的现实主义方法反映匈牙利社会主义的现实，于是必然便走上了片面地、歪曲地描绘当代人物的道路。早在《在家里》（一九四八年）一剧中，德里·蒂波尔就追求所谓客观地描写现实，结果落入小资产阶级相对论的罗网，有意无意地成了世间"善"与"恶"是相对的这种说教的布道士。这个剧本以虚构的冲突为基础，在这场冲突中，一个共产党员的主人公爱上了仿佛在战争中失踪的霍尔蒂军官的妻子，成了观众眼里的反派人物，而由俘虏营中突然归来的男主人——顽固的凶手和法西斯分子，多亏这位"客观的"作家费心，竟几乎变成了悲剧式的英雄。在长篇小说《回答》（一九五二年）的第二部中，德里犯下了更加粗暴的错误，在这部小说中，他已经不止于对英勇地斗争在霍尔蒂匈牙利艰苦条件下的共产党进行直接的诬蔑了。

德里在一九五六年十一月二日的《文学报》上写了一篇文章，在这篇文章里他后悔当初同情社会主义，并且公开支持匈牙利的反革命，这最好地证明了这位艺术家的"超阶级的立场"究竟导致了怎

样的结果,[1] 而艺术理论家卢卡契·乔治不但在德里·蒂波尔发表反对社会主义匈牙利的言论之前，而且在这之后，都一直是这个疯狂的小资产者的保护者、靠山和宣传员。十月事件两年之后，卢卡契在一九五八年出版于汉堡的《再论不可理解的现实主义》一书中，再一次把德里·蒂波尔誉为社会主义现实主义优秀的艺术家之一，并使之与高尔基、萧洛霍夫、安娜·西格斯并列。

难道反对社会主义、不具备马克思主义世界观的作家会是社会主义现实主义艺术家吗？在卢卡契看来，会的。这个结论不仅得自卢卡契评价德里·蒂波尔创作的具体实例，而且得自这位学者的美学观点的整个体系。

卢卡契在他最近的《特殊性是美学的范畴》（布达佩斯，一九五七年）这部哲学巨著中，关于他对什么是艺术的党性的理解是这样陈述的：

"现实的每一种美学的再现，无不浸透着感情，并且，不像在日常生活中那样，与意识相独立的对象现成地存在着，然后，当人们在主观上去吸收这种对象时，感情便随之而来，而这里是感情作为艺术过程不可分割的构成因素而存在，这种艺术过程决定了对象的这样而不是那样的存在形式，这已是简单的事实。"

这里卢卡契把党性的概念消融在情感化里了，把艺术的党性归结为简单的情感。为使这一论点具体化，卢卡契写道："每首情歌都是为同情或反对某一个女人（或男人）而写成的，构成每幅风景画的基本线条都表现了某种情调，这种情调——当然常常通过相当复杂的方式——表现一种对现实所抱的肯定或否定态度，其中也含有对某种强烈倾向所抱的肯定或否定态度。"

卢卡契根本没有把艺术家世界观的标准纳入艺术的党性概念之中，更不用说马克思主义的、共产主义的世界观了。卢卡契所谓的党性因而就具有某种无定形的超时代和超阶级的性质。卢卡契仿佛也意识到自己的观点是站不住脚的，于是便以下面一段意味深长的话结束了该书论党性的一章：

---

[1] 参见菲利普·格保尔《关于〈文学报〉的思想》一书，第二二页。——原注。

“上述一切并非党性原则的削弱。相反，这种观点最能表征美学的本质之点，即任何一部真正的艺术作品从头至尾、并且机体的每一毛孔都充满着党性；其创作原则表明艺术家对待生活中重大问题的立场；党性不可能脱离美学的客观性。这种有机的结合（党性同美学客观性的结合——盖尔什科维奇），我们不仅在那些富有斗士般气质的艺术家们——如斯威夫特、多米埃或萨尔蒂科夫－谢德林的作品中观察到，而且也能在那些被称为客观艺术家——如莎士比亚或托尔斯泰的作品中观察到。”

卢卡契把列宁的党性概念融合在“艺术家的气质”这一概念之中，或者至多也仅仅是把党性融化为艺术家“pro”或“contra”[1] 作品中所描绘的现实的态度，同时拿列宁打掩护，说什么列宁把党性同正确的客观性结合起来，使得美学有可能正确地表达党性的真正实质。真就是真，假就是假。卢卡契的全部问题，正如我们所要证明的，就在于他对艺术中党性原则的理解与马克思列宁主义创始人的理解不同：在列宁，党性原则就是社会主义的思想性；在卢卡契，这只不过是情感。卢卡契没有再一次进行自我检讨，却企图“检讨”马克思主义，“按照卢卡契的方式”来修正马克思主义。

卢卡契的修正主义原因何在呢？不久前我和一位来到莫斯科的匈牙利院士特连切尼－瓦里达菲勒·伊姆雷（匈牙利艺术问题历次讨论会的积极参加者）谈过话，并且向他提出了这个问题。特连切尼·伊姆雷想了想回答说：

“您知道蚕是什么吗？蚕从自己身体内部吐出丝来。卢卡契也是这样。对于我们匈牙利人，他几乎是个奇特的人物。解放后的十二年中，他不仅从没有下过工厂、合作社，也没有参加过学术会议，并且，甚至没有出席过一次党的会议，虽然我和他同属于一个组织。他同人民的生活是格格不入的，顺便提一句，人民同卢卡契的理论也是格格不入的。显然，可以在内部制造好丝，可是理论呢？……”

---

[1] “拥护”或“反对”（拉丁语）。

我们这位匈牙利朋友的答复，形象地揭示了人民民主国家中修正主义的一个重要原因。

（王燕译自《反对艺术与艺术学中的修正主义》，莫斯科，《艺术》出版社，一九五九年。）

卢卡契美学中的艺术创作与党性

〔匈牙利〕西格蒂·尤若夫

一

卢卡契的政治哲学观点（在我们以前的文章中曾经批判过的）❶是怎样在他的美学观点中表现的呢？

卢卡契的新着《特殊性是美学的范畴》也回答了这一问题。作者原来打算把这本书作为总结和传播作者美学观点及文学史观点的一部系统的美学著作的一章，结果，这本书却作为一本专著出版了，这样，便不可能再把它看作正在写作中的美学著作的一章，里面所阐述的问题——尽管由于概括性的论述方法——还是必然地说明了作者美学观点的错误方向。

从这本书的前言中也可以看出，卢卡契是分做两部分来系统地论述他的美学观点的。第一部分——美学的反映问题——是在辩证唯物主义的基础上来"阐述美学的特殊性，首先是美学原则的哲学根源，并把它与客观实际的科学反映和日常生活的反映区别开来的"。❷第二部分是在历史唯物主义的基础上来观察美和艺术的社会历史发展的特点的。

这种分法本身并没有什么错误，因为这并不意味着必须把两个相

❶ 此处指《再论卢卡契问题》（载匈牙利《社会评论》杂志，一九五七年，十二月号），《卢卡契的哲学观点与政治观点之间的联系》（载同一杂志，一九五八年，二月号）。——原注。

❷ 卢卡契：《特殊性是美学的范畴》，匈牙利科学出版社，一九五七年。——原注。

互交错的问题生硬地分割开来。当然，美的本身，不管作为自然美还是作为艺术创作的美，都是同样具体的现象，这种现象只有借助于马克思主义哲学的这两个范畴才能分析其具体的和综合的性质。而澄清美的存在和特点，或者说，给美学对象下一般的定义，在逻辑上就是追溯美的历史发展并把它系统化的先决条件。如果我们不进行这一工作，简单地说，便不能有一种尺度来衡量某种现象应列入我们观察范围和某种现象应排除于这种范围以外。在给对象下一般的定义时，辩证唯物主义的观点必然要占主导地位，因为这涉及美学反映的特点，而与其他的反映形式——科学理论和日常实践的形式——有所区别。但由于艺术创作，甚至就在自然美的情况下（尽管后者包含了与社会无关的自然因素）也还是特殊的社会历史现象，所以，在第一部分，即辩证唯物主义的部分中不可分地必然已经存在对美的社会本质的发掘，同时，如果不运用历史唯物主义最重要的范畴——基础、上层建筑、阶级等——这就成为完全不可想象的。如果我们这样去理解卢卡契建议的分法，那么美学的两个领域的生硬界限便消失了，而变成相对的，两者之间便不断出现基本的统一：辩证唯物主义的分析需要运用历史唯物主义的工具，而辩证唯物主义的范畴又不断地在历史唯物主义的分析中起作用，虽然在各个领域中起主要作用的是不同的范畴。

从美学体系的角度来看，这种辩证的双重性是否站得住脚呢？与美的内部分类相比较，这是否还停留在表面上呢？是否应该在美的本身去寻找那些在理论上忠实于它的结构的分类原则呢？这些原则正如马克思在理论上阐述资本主义经济运动法则的时候使用对生产过程、流通过程和总的过程的分类方法一样，是真正从资本主义生产内部的错综联系出发的。要澄清这一包含巨大内容的问题，已远远超出我现在的论述范围之外。

如果我们撇开这一问题不谈，卢卡契这种在思考中和在具体阐述上把辩证唯物主义同历史唯物主义的范畴几乎截然分开的立场上的重大弱点是可以肯定的。卢卡契极力要把讨论的这两个领域“截然”分开，以致根本不可能对上述的美学范畴作具体的、唯物主义的论述。因为，从方法上孤立地提出辩证唯物主义与历史唯物主义的问

题，简单地说来就会使艺术创作的社会实质仿佛成为一种纯粹的——随时代而变化的——表现形式，而抽去了社会内容的一般的美学形式则显示为一种超社会，而首先是超阶级的现象。真正的社会实质降低为纯粹的表现形式，而一般的表现形式反而获取了艺术实质的虚假外衣。

这种理论上的错误——对实际上存在的错综联系的这种唯心主义的本末倒置——自然最明显地表现在美的社会实质起决定性作用的地方，即表现在艺术的倾向性问题上。这在卢卡契的专题著作中是作为党性问题出现的。

我们看看卢卡契对党性是怎样理解的。照卢卡契看来，党性就是“现实的每一种美学的再现，无不浸透着感情，并且，不像在日常生活中那样，与意识相独立的对象现成地存在着，然后，当人们在主观上去吸收这种对象时，感情便随之而来，而这里是感情作为艺术过程不可分割的构成因素而存在，这种艺术过程决定了对象的这样而不是那样的存在形式，这已是简单的事实。每首情歌都是为同情或反对某一个女人（或男人）而写成的，构成每幅风景画的基本线条都表现了某种情调，这种情调——当然常常通过相当复杂的方式——表现一种对现实所抱的肯定或否定态度，其中也含有对某种强烈倾向所抱的肯定或否定态度”。[1] 这样，党性便是赞同什么或反对什么的一般立场。虽然照卢卡契看来，给党性下的这个定义也足够说明艺术反映与科学反映之不同而具有自己的特点，但卢卡契进一步把这一概念具体化，便得到了以下的结果：“从我们提问题的角度来看，每个艺术创作的一般的、形式上的党性，就其全部和部分来说，都没有像每个时代的具体内容和这种具体内容的一般原则那样重要。因为我们对真正艺术创作的真实性的阐述只有到那时候才可以具体化。在这一点上，我们曾经说过，对社会历史上新事物的正确认识和在艺术上的正确塑造便是真实性的本质。我们关于作品必然的党性的阐述取得了这样的结果，即是说问题的关键在于，作家对内容上重大关键问题所抱的具体立场会以如下的方式影响到作品的真实性：使作品在内容上具有对

[1] 卢卡契：《特殊性是美学的范畴》。——原注。

时代巨大问题和其中的新事物所抱的正确立场，而这些立场是体现在符合这种思想内容的、并以恰当方式表现这些问题的形式中的。”❶

卢卡契对于一般意义上指的党性的继续发展——正如在引文中所看到的那样——总起来说只不过是等于对时代重大问题和其中所发生的关键问题所抱的立场。卢卡契这种进一步的具体解释是否超过了他自己的“艺术创作的一般的、形式上的党性呢”？微乎其微。因为这种从其表现形式上所理解的党性——让我也暂时使用卢卡契的用语——一字也没有提起超出某些产生艺术创作的个人或流派的，以及决定作品中所表现立场本质的真实社会基础。一字也没有提到在每个艺术家或每个流派对新旧事物，对垂死和上升阶级的相互斗争，以及对于由此产生的人们的行为方式、世界观、行动所采取的立场中最终起决定性作用的阶级利益。即使在那位有关的艺术家原来不曾是某一阶级的成员，而在他后来的发展过程中才站到这一阶级立场上去的情况下——这在现代社会中是常见的现象——阶级利益也还起决定性的作用。

在卢卡契看来，党性的辩证唯物主义的意义仅仅在于艺术创作对社会发展过程中出现的新事物所抱的肯定或否定的立场。在这里，未澄清的问题第一是：新的事物本身的阶级性，第二：对新事物所抱的立场本身的阶级性。而后者比前者更为重要，因为艺术创作的阶级内容和艺术创作的流派首先是在这里表现出来的。列宁总是在这种阶级立场上去划定阶级内容的最主要表现的。这里，举一个关于列宁的例子就够了。列宁写道：“民粹主义反映了在斯拉夫主义和西方主义形成时代俄国实际生活中几乎还不存在的一件事实，即劳动利益和资本利益的对立。它反映这个事实是通过小生产者的生活条件和利益的三棱镜，因此反映得不真实，不大胆；它所创造的理论没有提出社会利益的矛盾，而是枉然地指望另外的发展道路……”❷

卢卡契在反对对马克思主义的主观主义的歪曲而援引列宁的话来抗议把党性和客观真理公开或隐蔽地对立起来的时候是完全正确的。

❶ 卢卡契：《特殊性是美学的范畴》。——原注。

❷ 《列宁全集》，第一卷，人民出版社，一九五五年，第三八二页。

但他一贯忘记强调引导人们走向客观真理的这种非常现实的发动机：阶级利益，这种阶级利益就是在有局限性的资产阶级的和资本主义以前的形式中也不能被简单地当作理论认识或艺术反映的局限。当一个阶级在历史上还起着进步作用的时候，正是它的阶级利益推动它比以前任何时候都更深刻、更广泛地在理论和实际上去把握客观现实；这种阶级利益，只有当这个阶级完成了它的历史使命的时候才变成后退的力量和进一步发展的阻碍。只有工人阶级才不会发生这种后退，因为工人阶级的利益愈来愈直接地与整个劳动人类的利益融和在一起。自艺术的党性中抽去社会内容，把党性的概念抽象化到使它脱掉阶级利益的程度，就是那种放弃党性本身意义和本质而使其化为乌有的抽象。列宁在批判司徒卢威之流的客观主义的时候，恰恰突出了党性"要求在对事变做出任何估价时都必须直率而公开地站到一定社会集团的立场上"❶ 的这一点。即使说在社会主义现实主义以前直接或公开地站到这一或那一阶级的立场上，一般说来是不可能的，但这也毫不改变这一事实：在表面上看来是直接的和自发的立场的背后却经常可以发现根深蒂固的阶级利益。每部作品的必然倾向性的本质恰恰就潜藏在这里。

卢卡契不是单纯从讨论问题的角度出发，不是单纯从方法论上把党性和阶级内容或具有阶级特点的立场互相分离开来的。虽然卢卡契不知不觉地运用了阶级范畴，但毕竟还是承认那种作家或流派作为一种超越阶级的（第三种）力量而登上舞台的现象。

卢卡契认为，"每个思想家，不管他出身于什么阶级，都完全和绝对地拘囿在其阶级存在和阶级意识的范围之内……"❷ 的这种说法便是对马克思主义的庸俗化。然而。他这种观点却在反对庸俗化的烟幕下连马克思主义也反掉了。有人认为思想家——而且不只是思想家——并不是无条件地停留在所出身阶级的框子里，在这方面对统计学的平均数字发生效力的东西对某些人并不起作用；并认为思想家可以高高地超出所属阶级的其他成员头脑中的一般设想，甚至不只一次

❶ 《列宁全集》，第一卷，人民出版社，一九五五年，第三七九页。

❷ 卢卡契：《作为文学史家的马克思和恩格斯》（德文本）。——原注。

地与这种一般的想象发生对立，不管这些说法多么真实和正确，但是，如果认为他们可以超越“与生俱来”的阶级利益或在发展过程中变成自己的阶级的利益，即其阶级存在给他带来的界限，则是完全不正确的。每个思想家——最小的也罢，最大的也罢——面对着的是整个社会，不仅面对着自己的阶级，而且也面对着参加社会生活的所有一切阶级之间的相互关系。至于说他在这种阶级的相互关系中能看见什么和看不见什么，除了个人的能力、才干和感受之外，要看这个阶级在社会生产的历史进程中起的是什么作用和具有什么意义。照马克思看来，思想家与一般人不同之点在于：他在思想上不能逾越他所属阶级的其他成员在日常实践中所不能逾越的阶级利益，这种理论对艺术家和一般的思想家来说都是生效的。谁都不可能超越阶级，这是因为在阶级社会中非阶级的、超阶级的立场是没有的。

与此相反，卢卡契认为，至少是在资产阶级崩溃的时候，由于资产阶级的内部矛盾，出现——所谓的——那种“伊壁鸠鲁的真空地带”是可能的，这种真空地带给资产阶级出身的现实主义大作家指示个人的出路，而并不要求他们公开地与自己的阶级脱离并转到无产阶级这边来。根据伊壁鸠鲁的哲学，古代的上帝生活在物质世界之间的真空地区，脱离了真正人的真实生活，与此相仿，卢卡契认为，这种作家和艺术家是生活在社会阶级的物质利益世界之间的、与阶级斗争毫无接触的某种意识形态的无人地区的。不过，这种地区是没有的，在这一问题上的原则让步和假设也就意味着放弃历史唯物主义。伊壁鸠鲁的真空地带意味着无产阶级和资产阶级之间的中立地区，意味着那种党性作为具有阶级特点的行为不能产生效力的地方，在那里，党性只不过作为单独的个人立场，作为赞成什么或反对什么的立场而起着作用。卢卡契之所以要在他的一般美学中把党性的概念抽象得那样地空洞、一般，排除了一切阶级内容，其原因是想以此在自己的美学中支撑“超乎”无产阶级与资产阶级矛盾之上的意识形态和艺术上的第三条道路，即已在一九四九至一九五〇年间的争论中被批判过的“伟大的现实主义”的资产阶级主张。

由于卢卡契认为人的异化的基础不是剥削，而异化却是剥削的基础，所以在他看来，要克服这种异化，克服艺术上的资产阶级颓废倾

向，是可以在意识形态的无人地区，即伊壁鸠鲁的真空地带进行的。卢卡契连想都没有想到，在克服和超过资本主义颓废倾向中所进行的各种努力即使不超过资产阶级的立场范围，至少也部分地受着工人阶级越来越坚决的革命斗争的影响和在革命斗争中成长起来的文学艺术的影响。由于在卢卡契那里，现实主义创作的真实的、建筑在阶级斗争基础上的先决条件完全退居次要地位或至少变得模糊不清，这样，便在他的一般的理论阐述上，特别是对三十年代保卫现实主义、反对资产阶级颓废倾向的作家和艺术家的作品的解释上永远保留了某种非理性的、用理性所不能解释和把握的因素。

假若卢卡契只是从方法论上，只是从讨论问题的角度出发来把党性与阶级性分开，并把对后者的讨论放到美学的“历史唯物主义”部分中去，是否对他的理论上的抽象和唯心主义性质有某些补救？在我看来，不是这样。因为，既然说艺术的这种一般的、自发的立场在美学上是特别的，具有特点的，那么，凡是在历史唯物主义讨论中可以得到的，即突出立场的阶级性质及其历史变化，都不过是成为美学基本原则的纯粹表现形式而已。“这里，只讨论直接由美学的反映特点中所提出的问题，仅仅与艺术的这种一般和自发的党性有关，而不可能涉及还那样重要的历史变化”[1] 在上面谈到过的基础上用不着单独证明一般的和自发的党性，卢卡契之流自认为的党性，事实上就是那种阶级利益的表现形式，这种阶级利益在社会主义现实主义以前也经常规定了描写的对象和方式，虽然当时在创作者的意识中只或多或少清楚地意识和自觉到这一点。

我们在党性问题上所谈到的，涉及了卢卡契这本着作中所讨论到的所有范畴：典型塑造、文体、风格、真实性、永恒和无常。到处都是一样地颠倒黑白。由于卢卡契将社会内容排斥到次要的地位上去，因此，在所有的表现形式中或好或坏地规定了的范畴都表明了某种空洞的一般性的特点。从历史唯物主义的角度出发，每个范畴又必须重新进行讨论。但第二次讨论——如果撇开叙述上的别扭和多余的重复不谈——一点也补救不了前面所提到的对真实关系的颠倒混淆。

---

[1] 卢卡契：《特殊性是美学的范畴》。——原注。

二

卢卡契在他的著作中批评了那些“把党性视为社会主义现实主义的或至多不过是它的几个重要前驱者的特权”[1] 的马克思主义者。然而，从来就没有一个马克思主义者想到过要把党性的形式主义的一般意义与社会主义现实主义的党性混同起来。因为就党性——一般意义上所指的党性——的方向来说，可以是正确的，也可以是不正确的，可以与反动的阶级利益和政治动向有联系，也可以联系社会主义工人运动的倾向。然而，马克思主义的美学没有把党性的这种一般的概念和社会主义现实主义联系起来，而指的是列宁关于党性的具体概念。在这个领域中下定义，正如在政治经济学领域中下定义一样地具体，在政治经济学中，帝国主义的定义不能运用到历史上的每种侵略行为上面去，而是把它与资本主义发展的一定时期，与垂死的、腐朽的资本主义联系起来。在这种意义上，党性不可能是每个时代、每个阶级的艺术活动的特点——卢卡契弄错了的问题是艺术的社会性和阶级决定性问题——而是现代，阶级斗争尖锐化的时代所特有的艺术特点。然而资产阶级艺术创作的党性一贯是隐蔽着的，是在超阶级和客观主义的外衣下出现的。艺术只有在共产主义工人运动的基础上才能满足列宁关于对事变做出任何估价时“都必须直率而公开地站到一定的社会集团的立场上”的要求，在共产主义工人运动中，代表无产阶级阶级利益的公开和坚决的行动才有可能描写客观现实的最深刻的错综联系。资产阶级的艺术家和思想家把自己狭隘的阶级利益作为普遍的利益表现出来，正是因为他们要想掩盖它们和劳动群众的利益，和社会进步力量的利益的对立，只有工人阶级的艺术家和思想家才能够像代表无产阶级特殊利益一样，正确地代表社会发展的普遍利益，因为无产阶级的特殊利益——实现社会主义社会——本身就包括所有一切劳动阶级的利益。

列宁在一九〇五年俄罗斯第一次革命的火光下写成的《党的组织和党的文学》一文中公开地揭发了资产阶级文学的这种隐蔽的党

[1] 卢卡契：《特殊性是美学的范畴》。——原注。

性，并把公开的、党的、与无产阶级保持联系的艺术和文学与它对立起来："生活在社会中却要离开社会而自由，这是不可能的。资产阶级的作家、艺术家和演员的自由，不过是他们依赖钱袋、依赖收买和依赖豢养的一种假面具（或一种伪装）罢了。

"我们社会主义者揭露这种伪善行为，打破这块假招牌，不是为了要有非阶级的文学和艺术（这只有在社会主义的没有阶级的社会中才有可能），而是为了要使真正自由的、同无产阶级公开联系的文学，去对抗伪装自由的、事实上同资产阶级联系的文学。

"这将是自由的文学，因为把一批又一批新生力量吸引到文学队伍中来的，不是私利贪欲，也不是名誉地位，而是社会主义思想和对劳动人民的同情。这将是自由的文学，因为它不是为饱食终日的贵妇人服务，不是为百无聊赖、胖得发愁的'几万上等人'服务，而是为千千万万劳动人民，为这些国家的精华、国家的力量、国家的未来服务。"[1]

我曾经提到过，卢卡契认为列宁在一九〇五年的声明没有涉及到文学和艺术，而指的是党的政论文章，甚至只对一九〇五年的情况有效。关于列宁在自己的阐述中并不是只想到政论文章，而且也不是首先考虑到政论文章，前面的引证也清楚地说明了这一点。列宁在有关艺术方面也同样不变地保留着党性和与此不可分离的党的领导原则，这从列宁在十月革命以后的文学政策看来，难道不是那样地清楚吗？与一九〇五年的概念相比较，这方面的唯一变化，便是列宁在工人阶级已经掌握政权的新的情况下，不仅要把党内的，而且还要把非党的文学也置于党的领导之下，这不仅是保留了党性，而且还发展了它。这种行动的表现之一便是对那想脱离党的领导而独自工作的拉普派的批评。卢卡契的声明几乎是赤裸裸地否定了列宁的党性原则，他对党性原则的抽象和一般化可以看作是对党性的几乎公开的否定。尽管卢卡契在一九五〇年文学争论时在第二次自我批评中曾经承认说，即使是把恩格斯的倾向性诗歌和列宁的党性概念混同起来也是十分错误的，但他还是否认了列宁的党性原则。

[1] 《列宁全集》，第一〇卷，人民出版社，一九五八年，第二八页。

那时，卢卡契曾努力吸取过自我批评中的某些教训。超过了对社会主义现实主义的口头上的叫喊，他对不只一部社会主义现实主义的重要作品写过研究文章。我们承认这一步骤的许多积极方面，但也不能不看到，在他对苏联文学重要创作——法捷耶夫的《毁灭》、萧洛霍夫的《静静的顿河》等——所作的分析中，虽然有许多正确的、中肯的和细致的分析，但自始至终都抹杀了列宁的党性原则的具体意义，没有指出革命的共产党员作家的斗争经验和在党的帮助与指导下所掌握的马克思列宁主义世界观怎样形成新的社会主义现实主义的艺术描写手法。就是在以《政治的党性和诗人的完成》为题写的一篇关于约翰内斯·贝歇尔的研究文章中，我们也没有看到党性与艺术创作的具体联系，这篇文章的题目明白地宣布：党性在这里只是指明为反法西斯主义服务，而不是指明工人阶级的反法西斯斗争和社会主义斗争的联系。

这样，在卢卡契那里，在接受社会主义现实主义的同时却经常阉割了社会主义现实主义最重要的因素：工人阶级和构成其核心的共产党之间的联系、列宁关于党性的具体意义。而党性却是社会主义现实主义的本质。谁不懂得这一点，谁公开地或隐蔽地否定这一点，谁就只是形式主义地站在社会主义现实主义的土壤上。卢卡契没有否定过社会主义，同样也没有一般地否定过社会主义现实主义，根据这一点，就已经有足够的理由强调卢卡契形式上承认而实质上否定社会主义现实主义两者之间是存在着矛盾的。正如向社会主义的革命过渡在卢卡契的政治见解中变成了不承担任何义务的一般历史远景一样，这种形式上的承认，恰好为他塑造了圣像，并恰好作为不承担任何义务的美学概念保留下来。正如在卢卡契的政治倾向中一般的民主目标排斥了过渡到社会主义的具体问题，同样，在他的文学、艺术和理论上的战略目标中，伟大的现实主义的“超阶级”理想便作为介于资产阶级颓废倾向与已经变成抽象远景和被删掉主要内容的社会主义现实主义之间的第三条道路而呈现在他的面前。

在卢卡契那里，从艺术的“第三条道路”的可能性这种假定中便引伸出把巴尔扎克“范例”作为现实主义的胜利而加以宣扬，虽然恩格斯是把现实主义的胜利的现象作为一种例外的、说明资产阶

级艺术内部矛盾的例子，而不是作为一般的范例而提出的。正如在一九四九至一九五〇年间文学讨论所正确指出和阐述过的那样，宣扬与世界观背道而驰的现实主义在客观上就是反对那种在社会主义世界观的基础上描写现实生活的社会主义现实主义。卢卡契像在其他方面一样，在这里，也把资产阶级的自发性置于社会主义的自觉性之上了。

果罗日瓦里·格朗德比艾尔认为社会主义现实主义是非社会的现象，说因为它并不存在于社会中，一九五六年，卢卡契与公开地否定社会主义现实主义相反，与果罗日瓦里的看法相反，他保留了社会主义现实主义的概念。但他对社会主义现实主义的这种保留，却远比他对社会主义现实主义的形式主义的理解还要形式得多。除上面已经引证过的声明以外，他对文学作品的不只一次的具体评价也清楚地说明了这一点。最明显不过的是在十月十三日的《文学报》上对德里·蒂波尔的评价。德里·蒂波尔所写的《在砖墙的后面》的短篇小说在全国、全世界面前倾吐了匈牙利修正主义者所谓在这段时期中也可以把工贼和流氓无产阶级看作他们在推翻无产阶级专政的斗争中有用的同盟者的这个秘密，《在砖墙的后面》出版后不久，卢卡契便把德里·蒂波尔捧为匈牙利社会主义现实主义文学的伟大代表，并把他同高尔基、尼克索和萧洛霍夫并列。如果说果罗日瓦里·格朗德比艾尔之流的文学家兴高采烈地宣扬社会主义现实主义为非社会性质的——这不禁令人感到，如果事情照这样发展下去，恐怕共产主义思想的代表也将会变成非社会性质的了——那么追根究底，卢卡契的错误观点也有其分。德里的例子当然不能说服他们当中的任何人，使他们相信在匈牙利文学中也存在社会主义现实主义。

从这种等于实际上拒绝社会主义现实主义的矛盾立场上我们便可以理解，在一九五六年夏天卢卡契的门徒们一方面把尤若夫·阿蒂拉的名字写在他们的旗帜上，而另一方面却又扬言什么劳动农民的文学代表应该走批判现实主义的发展道路。“在我国，农民在现在仍是拥有最广大群众的阶级。与工人阶级结成同盟的农民是劳动的、小资产阶级性质的阶级。当农民的代表在发表自己的见解的时候，那就是我国的一个基本阶级的代表在讲话……这就是在人民民主制度下不仅可

以发展社会主义现实主义，而且可以发展批判现实主义的基础。只有在这个基础上我们才可以在思想和方法的混乱中创立秩序。”❶ 在思想混乱中所建立起来的“秩序”是修正主义的秩序，这种秩序力图使小农的商品生产永久化，并把小生产者的农民与社会主义的工人阶级和合作化农民对立起来。海尔曼引导农民作家走批判现实主义而不是社会主义现实主义的道路，便是这种修正主义主张在文学上的投影。至于说，农民作家还不曾是社会主义现实主义作家，还没有转变到工人阶级的立场上来；他们发展的积极因素表明，他们的现实主义能够在什么样的程度上完整地、适应地对现在和过去进行充满生命力的描写，要看他们在接近社会主义的道路上采取了多少实际步骤——这些都是另外的问题了。卢卡契的门徒们所宣扬的纲领是放弃社会主义现实主义的一种——还不是彻底的——形式。卢卡契及其门徒在一九五六年所宣传的文学纲领就其倾向来说乃是卢卡契所代表的现实主义的翻版。即是：从阶级观点出发——正如文学争论中所指出的——不能看作别的，而只能是资产阶级原则的一种翻版。

德国同志们——作家、文学史家和美学家——今天正确地强调，卢卡契从其政治和文化政策的主张出发，拒绝了在工人阶级、在党的土壤上生长起来的新的文学和艺术，而且是以马克思列宁主义的名义拒绝的。卢卡契对世界历史发展道路上的第一个巨大步骤、就整个来说是划时代的步骤所抱的态度，也表现在他对德国、苏联和匈牙利文学的评价中。

在《德国新文学史纲》中——宣扬他在二十年代所写的批评文章——对德国无产阶级文学的开端给了以下的评价：“德国工人阶级的年青文学（布莱德尔、马尔斯维察、魏纳特和沃尔夫等）对既存文学的联系是可以理解的。因此它的产品深深地受着《新现实》的报告文学语言的影响，自然这里风行的自我解嘲是没有了。这文学在思想意识上和道德上所收到的效果相当大，另一方面，在艺术上却是那么枯燥和缺乏吸引力……所描写的事实的力量、内容上的真理的重

❶ 海尔曼·依斯特万：《尤若夫·阿蒂拉，我们的旗帜》，见匈牙利文学杂志《星》，一九五六年，七月号。——原注。

量与当时的厄普顿·辛克莱不同，未能补偿德国的革命报告文学中禁欲主义的艺术枯竭。”原因是什么？卢卡契认为是“无产阶级作家希望通过社会主义革命迅速推翻资本主义社会的见解不容许他们清楚地认识到德国工人生活中最本质的具体问题”。也许卢卡契认为，从题材和内容上看，新的文学不能克服从没落的资产阶级艺术那里接受过来的形式上的手段的原因，不是它与社会主义革命和马克思列宁主义的世界观融和得不够，而正是因为这种融和的结果。他认为，表现手法的贫乏完全破坏了内容上的革新。“这种文学虽然在题材上给德国文学带来了许多新的东西，但其描写水平甚至还不足以给工人阶级本身的广大阶层以强有力的、直接的影响。”❶

他对三十年代的苏联文学也是这样评价的，他把自己在其中所看到的资产阶级颓废倾向的痕迹归结为官僚主义的影响。卢卡契在这方面谈论得很多，说这种官僚主义是资本主义的遗产，但在其讽刺性的阐述过程中，矛头却不只一次地针对着那些追随党的斗争而力求反映目前现实生活的人。当卢卡契为苏联文学大部分作品的“内容与形式的粗糙的互不一致”中所出现的“落后到野蛮程度的无文化状态”而大吃一惊时，作为颓废主义的不留情面的批评家，他却以抒情诗的柔情来观察资产阶级颓废主义者对腐朽的资本主义的无人性的自发反抗：“他们对晚期资本主义中为他们所难理解的无人性而产生的孤立无援的战栗，像在某些自然主义艺术家身上看见的那样，有时是有某种理由的……甚至从作品的结构中也可以倾泻出这种动人的感情，然而，这只不过是在帝国主义时代攫住作家的那种深刻的绝望的产物罢了……”❷

卢卡契与新生的匈牙利无产阶级文学的关系，与匈牙利社会主义现实主义开始时期的关系，甚至，与流亡国外的共产党人文学的关系，与同国内共产主义工人运动的实践保持联系的无产阶级作家的关系也都是这样的。如果说在一九四五年以前——虽然在《作家的责任》中许多篇研究文章证明了他当时对匈牙利的文学问题也发表了

---

❶ 卢卡契：《德国新文学史纲》。——原注。
❷ 卢卡契：《现实主义问题》。——原注。

意见——由于种种原因没有可能从事对匈牙利无产阶级文学发展的研究，而在解放后，作为我国文学政策的负责人之一，是应该在这个问题上表明自己的立场的。而其结果，在一九四五到一九四九年间，卢卡契却完全倒向资产阶级、小资产阶级和“民粹派”文学流派的代表者那边去了。他极力想通过拉拢两个集团的办法来建立匈牙利文学的团结一致并消除都会派和民粹派两集团之间的裂缝，而把无产阶级文学和共产党员作家（不论是新的或是旧的共产党员作家）排斥在这种团结一致之外。卢卡契在一九四六年作为尤若夫·阿蒂拉的正确评价者而发言时，这不过是一种在表面上看来与此相反的行为罢了。因为他并不认为在成熟时期已经是党的战士的尤若夫·阿蒂拉是匈牙利社会主义诗歌的奠基人，而仅仅把他当作一个将党的一般战略目标作为自己的目标、而又脱离日常斗争的“游击队员”看待。而所谓尤若夫·阿蒂拉的“游击性”及其世界观的内容不是别的，正是卢卡契所理解的一般的民主主义，正是以后海尔曼·依斯特万、麦萨洛什·依斯特万和卢卡契的其他门徒把尤若夫·阿蒂拉的名字写上他们修正主义海盗旗帜的意义上的民主主义。

反对卢卡契之流的主张，保卫无产阶级文学的萌芽，而且保卫它的经典价值，一点也不意味着应该把某些作家和作品或整个新生的无产阶级社会主义文学理想化。也并不是说要保卫某些实际存在的美学上的弱点和不成熟之处。但全部文学史和艺术史指出，在新的阶级新的艺术倾向的第一步上，不可避免地要利用继承下来的形式，而完全符合于新的阶级内容的美学形式却是逐步深入理解并艺术地塑造新的生活材料所得到的结果。这在其他阶级文学的初期也是这样的。当我们观察莎士比亚之前的英国戏剧发展道路的时候，我们就会发现它在总结新的生活事实时曾经历了不只一次的不成功的斗争。但莎士比亚不是从天上掉下来的，他的著作是以前人为基础的，而开辟道路和扫清道路的关键正是由于他的前辈敢于去接触新的生活内容。对于在他们的基础上形成的艺术形式说来，内容的首要性不仅表现在产生某些艺术作品的过程中，而且从历史上说来，也必然表现在第一步上，当新的内容在许多方面还以继承下来的旧形式表现出来的时候，就应该建立完全符合于自己的形式。卢卡契如果接受——正如他一般性地接

受一样——马克思主义关于内容首要性的原则，便应该接受并正确评价社会主义文学这一前途宽广的第一步，如果不接受这一原则，便会有意无意地滑到形式主义美学的基础上去。马克思主义美学原则所规定的东西，卢卡契都只一般地接受，而在实践中却完全予以否定，这个事实生动地说明卢卡契不仅是在，首先也不是在琐碎的唯美主义的自高自大和贵族政治主义的基础上，而是与他的政治主张相吻合，出于对新的无产阶级的阶级内容的反感来拒绝新生的社会主义现实主义文学的。

新的文学和艺术的诞生不只是进化，不只是渐进的过程，也可以是革命，是那种产生巨人和杰作的开端。高尔基作为社会主义现实主义文学的伟大倡议者和第一个经典作家站在苏联文学的开端。文学发展的速度和发展的形式首先取决于某个国家里的社会主义变革的道路和方式。但也要看有关国家的介于古典资产阶级现实主义和社会主义现实主义出现时期之间的艺术上的资产阶级颓废主义阶段是怎样牢固，怎样广阔和怎样的深远。最后，但不是最不重要的，还要依社会主义艺术的国际发展水平而定；由此可以理解，第一个踏上社会主义现实主义道路的、具有丰富的杰作和重要作品的苏联文学和艺术的国际意义和影响是无可比拟的。古典资产阶级现实主义时期相距较近，便可以减少新的艺术在诞生时期的痛苦，但并不能消除痛苦，因为与资产阶级艺术的古典潮流相比，社会主义现实主义是一种全新的艺术，社会主义的更高的社会制度和人道主义会给这种新的艺术创造更大的艺术上的可能性。我们的文学批评和艺术批评只有鼓励每个新的开端，鼓励每个作家和艺术家在运用社会主义现实主义的方法描写新的阶级内容方面所付出的努力，只有彻底清除构成卢卡契美学著作主要线索的行为和主张，才可能走上正确的道路。

也许有人已经看出并承认卢卡契观点中不只一处的错误，但却把这些错误看作与他生平著作的主要线索相脱离的现象。我们在分析中曾极力指出，问题并不在这里，正因为如此，我们才尖锐地指出在卢卡契著作中被正确的、有价值的观点和阐述在多方面掩盖着的基本联系。我们可以看出，卢卡契思想的线索纠结在对列宁主义的修正上

面，这就把他引入了死胡同。实践是每个理论的考验，尖锐的阶级斗争的实践特别是社会理论的考验。卢卡契著作的基本主张在这个实践的试金石上已碰得粉碎。

（李孝风译自匈牙利《社会评论》杂志，一九五八年，七——八月号。）

现代资产阶级文艺学和反动社会学

〔苏联〕И·聂乌波科耶娃

在资产阶级文艺学的危机中，反映着资产阶级社会学和有关的科学现在所经历的深刻危机。当最进步的学者愈来愈认识到世界各国文学中所发生的实际过程的时候，在资产阶级文艺学中却活跃着一些势力，它们敌视进步，敌视各族人民为自己的民族和社会解放而进行的斗争以及为自己的民主的民族文化的发展和独立而进行的斗争。在思想上与最反动的社会学和哲学思想流派有密切联系的观念，在这里得到了发展。这些观念虽然具有语文学理论的一切特征，虽然常常充斥着任意从文学史过程方面窃取的大量事实的引证，却经不起生活的考验。无论是它们的前提，也无论是它们的结论，都不能反映文学史发展的实际规律。它们正在为世界各国文学艺术今天的发展所推翻。因此，“反动的”这个字眼不仅在政治上，而且在学术本身的意义上说明了这些观念的性质。

尽管这些观念同反动社会学之间的关系往往不是很明显的，但是，它们却表现得这样清楚，以致资产阶级的语文学家和批评家自己也不能不予以承认。一九五七年八月十六日的《泰晤士报》《文学附刊》就特别谈到，“有倾向性的”文学这一概念本身的产生，是与“社会学这门新科学”的发展直接有关的，离开了这个概念就无法谈论现代世界文学。德国资产阶级文学史家库尔提乌斯坦率地断言，现代的文艺学已经失掉了独立性，它勉强地尾随着哲学、社会学和心理

学，其本身的研究对象正在消失。为了把文艺学恢复为一门独立的科学（按照库尔提乌斯的说法，事实上它已经不再是一门科学了），他建议恢复“纯语文学的”研究方法。他所建议的出路究竟荒谬到什么程度，是不值一谈的。“纯语文学的”科学并不存在，而库尔提乌斯本人在他那种妄想拟定文艺科学的新方法论的文学史体系中，实际上也是同他所坚决反对与之发生联系的那些社会学的观念结合在一起的。

关于英国文艺学家和批评家戴奇斯，也可以这样说。他在《文学批评观点》一书里宣称，英美文艺学中的“分析”派（以艾略特、瑞恰慈等人为代表）就其方法论来说，是最成功的一派。戴奇斯认为，这个流派的主要功绩在于它仅仅从艺术的形式要素方面，把艺术看成与任何哲学、历史以及社会问题无关的内在物。然而，同一个戴奇斯，当他刚刚接触到更为广泛的文学和美学问题的时候，却无可避免地处在社会及其文学发展的一定观念的影响之下。这种例子是不胜枚举的。

国外的马克思主义批评界，早已指出了资产阶级批评界和它的社会目的之间所存在着的直接联系。阿利克·威斯特早在一九三七年出版的《危机和批评》一书中写道，托马斯·艾略特等人对于过去的诗歌，例如对于渥兹华斯的见解，虽然从政治方面来看，表面上是十分冷淡的，实际上却包含着对于今天的社会问题的最明确的见解，只是这些批评家不愿把它们公开说出来而已。

现代资产阶级文艺学的某些观念同反动的哲学和社会学思想的联系，不是在有关文学史的个别的、多少带有局部性质的著作中，而是在有关文学史发展过程的研究著作中表现得最为明显。它清楚地表现在有关民族文学的相互联系和相互影响的著作中。

国际文学关系、国际文学关系史与国际文学关系在发展世界文化方面所起的当前作用的问题，在许多国家里受到极大的重视。这是建立在尊重各族人民的民族独立基础上的空前广泛的国际关系所引起的结果，是力求发展文化交流、作为争取和平和繁荣民主的民族文化的有力手段所引起的结果。这是下列的事实所引起的结果，即那些全新的国家走上了反殖民主义斗争的道路，许多民族摆脱了

长期的从属状态，这就促使他们的文化获得迅速的成长，优良的民主传统得到复兴，以及他们过去和现在在人类历史上所起的作用的明确化。

然而，反动的社会学和有关的文艺学流派，却从歧视个别民族文化的立场去理解现代世界文学的多数过程。可见，文学联系和相互影响的问题，在两个阵营的思想斗争的条件下，绝不是一个脱离现实的、单纯的理论问题。它同今天世界人民的解放斗争有实际的联系。

有三种现在最热衷于自我标榜的资产阶级文艺学概念，也许是可以谈一谈的，它们既表现在专门的比较语言学的研究中，也表现在有关个别的民族文学或个别作家的著作里，这些就是：世界文学史的欧洲中心说；“闭塞的”文明范围内的闭塞文学发展论；否认艺术的社会、历史和民族的基础而宣传“超民族”文学的世界主义思想。

这些观念的区别是很大的，在解释文学史的个别过程或事实的时候，常常互相抵触。然而，它们都有一个共同的方法论的基础，这就是唯心主义地理解世界历史的过程，否认社会和艺术发展的客观规律。这个共同的方法论的立场，不仅决定了上述这些观念的最重要论点，而且决定了它们必然得出的极为重要的共同实际结论。它们都否认文学过程可以受到积极的影响，否认新的民族文化可以有意识地加以建立。

这些文学发展史的原理同今天的反动社会学思想，到底是怎样联系在一起的呢?

世界文学史的欧洲中心的观念具有相当悠久的传统，现在它改换了自己的形式。如果说它从前主要表现为非欧洲资料一般地很少引起文学史家的兴趣，那么，现在，当非欧洲文学的发展与这种文学在世界文学中的作用已经不容忽视的时候，欧洲中心的趋向首先表现为欧洲资料对所有世界文学来说乃是必须遵守的准则。不能不强调指出，这种文艺学观念同最近几年资产阶级社会学的欧洲中心主义具有最密切的关系。最近几年是紧张的民族解放斗争的时期，殖民主义的理论家在这段时期内不得不愈来愈多地掩饰其真正的政治目的。由于不可

能忽视正在发生的一切，他们就断言，这一民族解放运动本身是“西方文明”的结果。

费雪在《十九世纪反对欧洲人的暴乱》一文中写道，欧洲人自己“把现代民族主义思想带给了本国殖民地庶民”。[1] 美国教授康恩早在一九四二年断言，美国的使命是统治全世界，现在声称反殖民主义“……是殖民当局和美国所传播的自由思想的产物”。[2] 由此可见，他们企图把现代殖民主义体系的崩溃，说成是帝国主义国家在殖民地完成“文明使命”的和平演化过程。

现代欧洲中心主义的特点之一，是它把“欧洲文化”这一概念只归结为“西欧”文化。这样，斯拉夫文学就从欧洲文学史上被排除掉了，西斯拉夫文学的发展同俄罗斯文学的世世代代的关系就被割断了。这些观念的政治锋芒是直接针对着社会主义国家，针对着社会主义文化的。

这里我们只就一个相当典型的例子，就在斯拉夫学方面有大量著作的列德尼茨基的一系列言论来谈谈这个问题。他毫不掩饰地敌视社会主义阵营各国。列德尼茨基是精通这种问题的文献的能手，尤其是精通经常被他作为攻击对象的苏联学者的著作的能手；为了满足自己的政治观点的要求，他完全随心所欲地对待文学史的过程，歪曲俄罗斯文学的发展与波俄文学关系的真相。

列德尼茨基在这方面有三部最典型的著作：《俄国、波兰和西方》，《关于普希金、密茨凯维支、歌德、屠格涅夫和显克维支的〈座谈〉摘要》和列德尼茨基主编并作序的不同作者的论文集《世界文学中的密茨凯维支》。[3]

把这三本书统一起来的主题，是波兰与俄罗斯文学的关系。它们

[1] 费雪：《十九世纪反对欧洲人的暴乱》，《世界史手册》，第二卷，第二期，第三六六页。——原注。

[2] 康恩：《殖民主义的某些反映》，《政治评论》，一九五六年，第八卷，第三期，第二六〇页。——原注。

[3] 列德尼茨基：《俄国、波兰和西方。文学与文化史论文集》，伦敦，赫钦森，一九五四年；列德尼茨基：《关于普希金、密茨凯维支、歌德、屠格涅夫和显克维支的〈座谈〉摘要》，黑格，加利福尼亚大学出版社，一九五六年；《世界文学中的密茨凯维支》，列德尼茨基编，加利福尼亚大学出版社，一九五六年。——原注。

在观念上的一致，是把作为两种类型的文明的俄国与波兰文化对立起来：一种是欧洲（意即“西欧”的）文明，按其全部实质来看，波兰似乎是倾向于这种文明的，一种是东方文明，这是以俄国为代表的。按照列德尼茨基的说法，这两种文化自古以来就互相敌视。俄国具有有价值的和重要的东西，其所以如此，仅仅因为它效法了西方。[1] 波兰文学，特别是密茨凯维支对俄罗斯文学的作用，被说成是促进文明的作用。列德尼茨基并不掩饰他那几本书的政治倾向。关于《俄国、波兰和西方》这本书，他说，“看待事物的思想观点在其中是占优势的”[2]，而政治似乎构成了该书所研究的问题的基础。[3]

在断言现在没有比“俄国和西方”更大的世界问题的时候，列德尼茨基首先是根据俄波关系的资料来看待这个问题的。俄波关系在他看来就是全部问题的症结。他断言，波兰的地理位置、政治发展和文化传统，使它成为“西方”文化的前哨，决定了它负有保存和普及“西方”文明思想的使命。列德尼茨基认为“欧洲主义”是每个真正波兰文化工作者的最突出的特点，他以英国作家约瑟夫·康拉德的创作为例，说康拉德生在波兰，却“比任何一个纯粹的英国作家都忠于西方”。真是雷声大，雨点小，然而，老实说，这种情况也并非例外，因为虚伪的观念难以获得有力事实的证明。

至于俄国文化的发展，按照列德尼茨基的说法，则首先是少数受过欧洲教育的上等人经常努力使国家欧化的结果，是知识分子企图寻找在精神方面接近农民的道路的结果。列德尼茨基谈到了“俄国的扩张主义”，说它似乎也在俄国文学中有自己的代言人。他断言，连对于普希金来说也是如此，俄波关系的问题仿佛成了谁在斯拉夫世界中占优势的问题——是波兰，还是俄国。这就使列德尼茨基感到特别遗憾了，因为他认为普希金是西方文明的产儿，而西方

[1] 列德尼茨基在这里直接重复了资产阶级社会学家关于俄国历史过程的说法。甚至可以拿瑟姆纳的《俄国和欧洲》这篇文章作为一个例子，他在文章里不承认俄国在精神发展方面的独立性。（瑟姆纳：《俄国和欧洲》，《牛津斯拉夫论丛》，柯诺瓦洛夫编，牛津，克莱林顿出版社，第二卷，第一三、一五页。）——原注。

[2] 列德尼茨基：《关于普希金……〈座谈〉摘要》，第六页。——原注。

[3] 参见列德尼茨基：《俄国、波兰和西方》，第四〇八页。——原注。

文明在普希金身上永远是和东方因素展开斗争的。在这场斗争中，按照列德尼茨基的说法，有《青铜骑士》的悲剧式的冲突，后来有勃洛克的《报复》。与普希金和密茨凯维支共同有关的论述，经常归结为东西方冲突的问题。作为西方文化的产儿的密茨凯维支，以自己的创作表现了本民族的精神，同时，受过西方文化影响的普希金，按照列德尼茨基的论断，与其说是俄国社会的表达者，倒不如说是俄国社会的对立面了。列德尼茨基不想承认普希金诗歌中的人民的和民族的因素。

在否认两位诗人在思想上有任何接近的同时，列德尼茨基却看到他们在热爱诗歌方面的友谊基础。这种热爱曾经帮助他们克服了最深刻的政治分歧。[1] 斯特鲁威的《密茨凯维支作品的俄译本和评论》一文，在很大程度上也是附和列德尼茨基的议论的，这篇文章同列德尼茨基的著作一样，充满了对苏联文学的粗暴攻击。

《世界文学中的密茨凯维支》一书所贯穿的政治倾向，不仅公开攻击苏联学术界，而且善于故作沉默。例如，马秋纳斯（曾任考那斯大学立陶宛文学副教授，现为宾夕法尼亚大学图书馆员）在《立陶宛文学中的密茨凯维支》那篇文章里，就把有关密茨凯维支作品的立陶宛译本的详细目录学资料，从本来应该讲述苏维埃时期对密茨凯维支作品的研究情况的地方中断了。然而，密茨凯维支作品的译本、关于密茨凯维支的文学史著作以及立陶宛学者所发现的新的档案材料，在有关密茨凯维支的苏联文献中却占着不小的地位。但是，这

---

[1] 《世界文学中的密茨凯维支》，第三二页。列德尼茨基忽视民主波兰文艺学家的著作。而在多数著作中却表明了密茨凯维支同俄国作家之间的友好关系。我们即使把这些著作的名字举述一下也好，这里有：费斯曼：《密茨凯维支在俄国》，根据莫斯科与列宁格勒档案馆、博物馆和图书馆的资料编着，华沙，国立出版社，一九四九年；列昂·戈莫利茨基：《密茨凯维支在俄国人中间》，书籍与知识出版社，一九五〇年；列昂纳德·波德何尔斯基－奥科鲁夫：《密茨凯维支的真实事迹》，国立出版社，一九五二年；亨利克·巴托夫斯基：《斯拉夫友人。密茨凯维支生平历史论稿》，华沙。戈莫利茨基在驳斥民族主义者对密茨凯维支同俄国的关系问题的解释的时候指出，两位诗人在思想上的接近构成了密茨凯维支和普希金的友谊的基础；巴托夫斯基在《斯拉夫友人》一书中详细谈到密茨凯维支同普希金和十二月党人的友谊，对密茨凯维支有极为深刻的影响。——原注。

些事实并不是那本书的作者和编者的政治观念所能容纳的：苏维埃立陶宛的文化已经属于“东方”文明的轨道，显然不可能和“西方的”密茨凯维支有什么接触。这些事实，对他们来说，显然是没有意义的。

当列德尼茨基把自己的《关于普希金、密茨凯维支、歌德、屠格涅夫和显克维支的〈座谈〉摘要》作为比较文艺学概论向人们推荐的时候，他同资产阶级比较语言学的大多数代表人物一样忽视了作家的民族历史特点。完全可以这样说，普希金的《暴风雪》仅仅被他看成了从新雅典喜剧和希腊小说到马里渥为止世界文学中的冒险故事一类的作品……列德尼茨基同时还否认各民族之间实际存在并对各民族的发展多少具有一定影响的文化、历史和文学的关系。例如，他在《密茨凯维支在 Collège de France》这一章里研究密茨凯维支所讲授的斯拉夫文学的时候，否认提出斯拉夫文学之间有任何接近这一问题本身的权利。

在第四次国际斯拉夫学者代表大会的筹备时期和大会工作进行期间，各国学者对斯拉夫文学在历史上的互相接近和长期以来所保持的友好关系问题所作的深入研究，提供了新的有力的材料。这些材料推翻了上述作者的违反真理的臆测。这位作者的立场，对于一向在阐述民族文学相互联系的资产阶级学者大量著作中占统治地位的欧洲中心观念来说，是极其有代表性的。

我们曾经谈到的另外一种观念——彼此孤立地取得发展的“闭塞的”文明观念——最完整地表现在英国著名历史学家和社会学家汤因比的多卷本《历史研究》[1] 中。汤因比的历史的与哲学的观念，是现代资产阶级社会学企图理解世界历史基本过程的最重要尝试之

[1] 汤因比：《历史研究》，伦敦，牛津大学出版社，第一——三卷，一九三四年；第四——六卷，一九三九年；第七——一〇卷，一九五四年。柯斯明斯基的《汤因比的“历史诡辩学”》（《历史问题》，一九五七年，第一期）、阿拉布－欧格雷的《汤因比的历史哲学》（《哲学问题》，一九五五年，第四期）和《批判阿诺德·汤因比的文化历史观念》（《世界文化史通报》，一九五七年，第四期）曾经就汤因比的历史观念作过总的说明。——原注。

一。汤因比曾经就《狄俄革涅斯》杂志所组织的有关他的观念的一次讨论写道，他的主要任务之一是克服在西欧历史科学中占统治地位的欧洲中心主义。[1]

就时间和空间来说，汤因比在自己的研究中确实占有大量历史资料。然而，汤因比在理解历史过程方面所采取的唯心主义立场，却使他拒绝去阐明作为社会发展基础的一般规律。按照汤因比的说法（他在这一点上继承了施宾格勒尔），世界历史是个别的、没有实际联系的、以文化和宗教为共同基础的文明的更替。这些文明仅仅由于主要发展阶段，即每种文明必须经过的发生、成长、崩溃和解体的共同性才有所相似。汤因比否认世界历史过程的统一性和文化发展中一般规律的存在，[2] 他的历史发展观念实际上是在否认社会向前发展，否认历史的进步。这个观念好像在“取消”历史进步这一对现代资产阶级社会思想有所不便的概念本身，这就使汤因比的观念对西欧一定的知识界成为最有诱惑力的观念了。[3]

关于各种文明互相更替或在世界各地孤立发展的这一概念，绝不是什么抽象的理论体系，——它同今天世界文化命运的问题有直接关系。关于历史过程的这一概念，肯定了各民族发展的互相隔绝，忽视了各民族文化交流对这种发展的意义。这种立场的政治反动性是无须证明的。

“闭塞”文明论是多数资产阶级文艺学体系的基础。它允许人们把个别民族或个别“地区”的文学看成与世界文学发展过程无关的文学。它断绝了研究那些交流的道路，在这些交流中，世界上的一种

---

[1] 《狄俄革涅斯》，一九五六年，第一三期，第七——一二页。阿拉布－欧格雷对这次争论作了简短的评述，见《哲学问题》，一九五七年，第二期，第二〇一——二〇四页。——原注。

[2] 参见汤因比：《历史研究》，第一卷，一九三四年，第一四九——一七一页。《对于〈文明的统一〉的误解》。——原注。

[3] 否认艺术思想的向前发展，在汤因比的著作中还表现在汤因比如何利用世界文学遗产这一点上。他不考虑不同时代的诗歌的具体历史内容，一视同仁地援引维吉尔、雪莱、埃斯库罗斯和惠特曼，似乎他们都在重复着人类自古以来所面临的同样一些问题。对于诗歌的这种超历史的理解，完全符合汤因比的论断，即诗歌创作正如具有先见之明的天赋一样，是不能获得合理解释的。（汤因比：《我的尝试》，《狄俄革涅斯》，一九五六年，第一三期。）——原注。

文学和另外几种文学一起步入各自的发展阶段，而这些交流对于说明世界史和世界文学过程的真相也是如此重要的。此外，由于研究者把孤立的文明作为基本衡量单位，他实际上已经丧失了分析现象的历史态度。他所集中注意的，与其说是受社会历史发展制约的一种文学的发展，倒不如说是该文学传统的稳定性了。在把每一种文明看成统一的整体的同时，汤因比的观念给研究作为“单流”的民族文学开辟了广阔的天地。同时，各民族文学中所发生的对抗性斗争的过程有多么复杂，不同国家内同阶级文学的交流对发展世界文学又是何等重要，却仍旧没有被发现。

库尔提乌斯的《欧洲文学与拉丁中世纪》与《欧洲文学批评论文集》是现代资产阶级文艺学中这一立场的突出的例子。[1] 库尔提乌斯在后一本着作的封面上，把汤因比推荐为文学史方面的大研究家。

库尔提乌斯不仅在自己的研究方法论上追随汤因比，——他经常求助于他的威信，把他的历史观念看成理解历史的一个新时代的开端，[2] 看成摆脱社会科学在第一次世界大战以后所遭遇的那种危机的出路（“汤因比的历史学可以作为一切社会科学的基础，并且可以使这些科学的活动范围大为开展”）。[3] 他断定汤因比完成了人文科学在他以前所没有完成的工作，——明智地规定了研究对象（即汤因比叫作“the intelligible field of study”，库尔提乌斯叫作“Sinngebilde”的东西）。库尔提乌斯说，文学史家的研究对象也不应该是个别国家或民族的文学，而是某种文明的文学。瑞士文艺学家维尔里指出，汤因比的著作为库尔提乌斯所说的真正的“历史体”是西欧文明而不是个别民族这一点提供了基础。[1]

库尔提乌斯把欧洲文学看作“闭塞的”文明之一（他照旧把

---

[1] 恩斯特·罗伯特·库尔提乌斯：《欧洲文学与拉丁中世纪》，伯尔尼，一九四八年；库尔提乌斯：《欧洲文学批评论文集》，伯尔尼，一九五〇年。——原注。

[2] 库尔提乌斯：《欧洲文学批评论文集》（《汤因比的历史学》），第三四八页。可以说，库尔提乌斯同汤因比是互相同情的。后者在自己的《历史研究》中引用了库尔提乌斯的公然仇视苏联国家和苏联文化的议论。——原注。

[3] 库尔提乌斯：《欧洲文学与拉丁中世纪》，第一二页。——原注。

[1] 维尔里：《普通文艺学》，莫斯科，外国著作出版社，一九五七年，第二〇八页。——原注。

“欧洲的”这一概念限定为“西欧的”这一概念)，认为这种文学首先是建立在形成它的那些“原始”要素的稳定性上的某种统一。按照库尔提乌斯的意见，在这里起主要作用的是希腊拉丁传统，他认为这种传统从古到今一直对文学有影响。例如，倘若只以近代文学为例，按照库尔提乌斯的说法，希腊拉丁传统的统一和稳定性在近代西欧文学中表现为：《奥德塞》在乔埃斯身上找到了自己的继续，埃斯库罗斯、彼特罗尼和但丁的传统依然活在……托马斯·艾略特身上。[1] 这只能说是一种不愉快的继续和十分值得怀疑的统一，虽然艾略特本人不仅认为自己是这个传统的继承者，而且没有忘记对不善于猜测的读者指出这一点。[2]

库尔提乌斯在断定拜占庭传统是俄国文化全部发展过程中的主要传统的时候，认为这个传统在哲学方面最富于代表性的人物是别尔嘉也夫，在文学方面是列斯科夫。[3]

在首先力求提出欧洲文化是一个不可分割的整体这一概念的同时，库尔提乌斯忽视了欧洲各国文学的民族特殊性，忽视了它们的不同的发展道路。因此，在他看来，欧洲各国文学的历史就不是一个曾经不断出现过日新月异的思想和美学形成阶段的复杂和矛盾的过程，而是一种一成不变的形式要素（“топосы”)，就像固定的典型、情节、题材、形象、诗体等的演化了。库尔提乌斯虽然不否认在文学过

[1] 库尔提乌斯：《欧洲文学与拉丁中世纪》，第一二页。——原注。

[2] 例如，在《诗歌与戏剧》一书中，艾略特提醒读者注意，他的戏剧《鸡尾酒会》是同欧里庇德斯的《阿尔刻提斯》有密切关系的（艾略特：《诗歌与戏剧》，马萨诸塞，剑桥，一九五一年，第三八、三九页）。批评家黑尔曼随着他断言，欧里庇德斯的戏剧乍看起来不可能与现代的诡辩剧本有任何共同之处，但这种联系却仍旧存在（罗伯特·黑尔曼：《〈阿尔刻提斯〉与〈鸡尾酒会〉》，《比较文艺学》，一九五三年，第五卷，第二期，第一〇五、一〇六页）。在这篇文章中，由于发现以本身为目的的比较语言学研究脱离了文学中不同发展阶段的研究而变为毫无结果，为两个剧本所作的精密的版本学对照因此悬而未决。——原注。

[3] 库尔提乌斯：《欧洲文学批评论文集》，第三三六页。不能不予以指出，库尔提乌斯关于拜占庭传统对整个俄国艺术具有主要作用的议论，是同反动资产阶级历史学家的立场直接吻合的。例如，可以参见奥保林斯基的文章《俄国的拜占庭遗产》。在援引汤因比所提出的研究历史的一般方法论原则，以及在援引汤因比对俄国历史所发表的具体言论的时候，奥保林斯基断定俄国历史只能以拜占庭传统的观点去加以研究（《牛津斯拉夫论丛》，第一卷，一九五〇年，第四二、五六页）。——原注。

程中可能形成某些新的东西，但是，按照他的观念，这些新形成的东西是不起重要作用的。

库尔提乌斯一面拒绝承认欧洲文学是欧洲各国人民的历史和人民群众运动的精神反映[1]，一面却对汤因比最反动的论点之一，即“选民”是进步的动力抱有同感。西欧文学所以如此重要，好像正应当归功于这些具有希腊拉丁文化知识的“选民”似的。[2]

欧洲文学的全部历史被库尔提乌斯看作本身闭塞的过程。然而，这里有一点是必须附带说明一下的。完全回避欧洲文学和非欧洲文学已经在中世纪时期发生往来的问题，自然是不可能的。《欧洲文学与拉丁中世纪》为此特设了《西方与东方》（《West－östliches》）一编，其中谈到十——十三世纪西欧文学同阿拉伯与波斯诗歌的关系。但是，库尔提乌斯不顾自己著作的广泛的总的意图，不顾他把东方影响的个别反应一直考察到歌德的《西方与东方的合集》为止，却仍然集中注意这种关系的一些枝节问题，例如，西方诗人如何借用东方文学中流行的抽象比喻的问题。例如，他判明在冈哥拉、巴里塔札尔·格拉齐安、洛卜·德·维加和卡尔德隆的作品中发现有和某种东方传统——把书籍、文字的形象本身加以诗化——有关的形象。例如，洛卜·德·维加把海写作浪花，把黎明写作花瓣上的露珠，农夫用犁画线……。这些例子本身并不是没有趣味的。但是，用它们来代替欧洲和东方文学关系的一般情景，却未必能够证明一个研究者的文学史观点的广阔与完整了。

在援引汤因比所设想的宗教的一致是结合该“文明”的一个主要因素的时候，库尔提乌斯经常强调基督教是发展中世纪和近代欧洲文化的主要力量。

在他那本书的总的观念中，把基督教作为欧洲各民族文化的某种思想“枢纽”而加以提出是具有一定的政治意义的。库尔提乌斯在

---

[1] 这里，库尔提乌断不仅有可能依赖汤因比的一般历史方法论，而且有可能依赖汤因比直接有关艺术的言论：“在艺术方面，艺术家的才能和批评家的趣味是不依……时间和地点的具体条件为转移的；艺术天赋所以有无比的自由，因为它的根源就在于灵魂的下意识深处。”（汤因比：《历史研究》，第一〇卷，第四八页。）——原注。

[2] 库尔提乌斯：《欧洲文学批评论文集》，第三五一、三五二页。——原注。

这里直接和反动的世界主义理论打成了一片。这种理论是以基督教作为在思想和政治上“团结”欧洲的力量来反对欧洲各国人民保卫民族独立和本国主权的企望的。[1]

在《欧洲文学批评论文集》中，库尔提乌斯所以把自己的主要注意力集中在西欧艺术的这条绝不能反映当时进步社会思想的路线方面，也不是偶然的。这本书充满了普鲁斯特、瓦列里、乔埃斯、艾略特、欧尔蒂格－依－加塞特的名字。库尔提乌斯好像把艾略特的“唯智论”看成了古代文化的亚历山大时期的再现，而艾略特所有的诗却被他解释为未来世界文化的预兆。

这样一来，在紧密的相互关系中确立和发展起来的欧洲各国文学的民族独立性这个概念，在库尔提乌斯那里就被偷换成欧洲各国文学在“欧洲文明”怀抱里的文化宗教的统一的概念了。在去掉民族独立性界线的欧洲各国文学史的这种情况与“西方”和“大西洋”文化的抽象政治概念之间，也可以不去进行正面的对比。但是，不能不看到，这里是存在着一定的关系的。作者本人在《欧洲文学与拉丁中世纪》的第一章里已经把这种关系作了足够的说明。他写道：“历史观点的欧化，今天已成为时代的政治需要，而且不仅是德意志一国的需要。”[2]

现代资产阶级文艺学的某些观念同反动社会学的直接联系，在许多直接或间接否认各族人民有权利拥有自己的民族独立的文化的书籍和文章中，也表现得很清楚。同时，与人民生活的历史条件有关的文学民族特点这一概念本身，却被熔化在“超民族”文学的概念中去了。而研究“超民族”文学似乎才应该作为今后科学的对象。维尔里在前面提到的那本书的“民族的、欧洲的、共同的文学”一章中写道：“文学史方面的民族界限，就其意义来说，渐渐成为不重要的

[1] 在资产阶级社会学家、政治家、哲学家有关这一问题的许多言论中，我们不妨以美国社会学家弗留维灵的《文化的冲突与和解》一书为例（弗留维灵：《文化的冲突与和解》，加利福尼亚，斯托克顿，一九五一年）。作者在书里谈到宗教，认为宗教是“互相了解的普遍手段”，没有宗教“西方世界”就不可能达到政治上的统一。——原注。

[2] 库尔提乌斯：《欧洲文学与拉丁中世纪》，第一五页。——原注。

或有限度的东西了。”[1] 巴比茨的《欧洲文学史》[2] 也没有考虑欧洲各国文学的民族历史特点。在这本书里，文学首先被说成是全人类某种愿望的表现。

近来，这种倾向越来越多地表现在比较文艺学方面的总论和分论里。例如，海陶维尔的《世界文学中的中国文学》这篇文章就提到了独立研究个别欧洲文学的“危险性”和把这些文学看为一个整体的必要性。[3] 显然，这里故意把两个不同的问题混为一谈——使必须在其相互影响中研究各民族文学同在其具体历史的发展中，在以每个民族的社会、历史、文化生活过程为条件的情况下研究每个民族的文学构成对比。

就最近的考察看来，这种人为的“超民族”文学的基本特点，原来是从同一“西方世界”文化中借用过来的东西，而且显然带有臭名远扬的“西方文明”的标记。例如，热拉尔在他的《世界文学序论》[4] 中，就不注意各国文学发展的道路和形式的全部复杂性，认为仅仅根据欧洲文学的传统标准，就有可能只限于从事各种文学流派的分类工作。完全忽视文学只能在它的民族表现中，只能在具有民族特点的轮廓中存在和发展这一明显事实的，还有维列克和瓦伦的自以为具有方法论的完整性的代表作《文学原理》。[5]

这些不顾各民族文学的民族特性因素的文艺学观念，就其思想实质来说，是与反对民族独立的反动社会学家的言论直接近似的。而且，无论在政治方面也好，在文学方面也好，公开捍卫殖民主义的言论更加往往被偷换成了倡导民族友爱的各种“远景”和“方案”的阴谋诡计。

各民族文化在“西方文明”的统治下和在“西方民主”的轨道上取得“统一”的思想，是拥有多数定期刊物的一系列国际比较语

[1] 维尔里：《普通文艺学》，第二〇八页。——原注。
[2] 麦克尔·巴比茨：《欧洲文学史》，苏黎世——维也纳，一九四九年。——原注。
[3] 詹姆士·罗伯特·海陶维尔：《世界文学中的中国文学》，《比较文艺学》，一九五三年，第五卷，第二期，第一二二页。——原注。
[4] 阿尔倍·热拉尔：《世界文学序论》，纽约，一九四〇年。——原注。
[5] 林奈·维列克与奥斯丁·瓦伦：《文学原理》，纽约，一九四八年。——原注。

言学者协会进行活动的基础。美国比较语言学者的领导人之一弗利德里希在这方面的言论是值得注意的。他在《我们的共同目的》一文里声称，现代比较语言学各派代表人之间的学术分歧，不应该妨碍他们努力达到更为共同的目的的一致："战后时期以及这个时期的忧虑和希望，都要求经常确立西方世界在文化上的一致。……无论过去我们走的是什么道路——我们都必须为实现西方的一致这一珍贵目的做出自己的贡献。同时我们用不着去考虑那些以为此项任务过于有利可图的人的意见。"[1]

力图强调西方文明对发展东方文学也有主导影响，忽视东方文学的民族基础及其与社会生活和民族斗争的紧密联系，是一九五七年九月在东京举行的国际笔会第二十九届会议上多数发言所贯穿的精神。这次大会是以确立东西方文学之间的相互谅解为正式纲领的。在斯蒂文·斯宾德尔的发言中，人们听到了他的掩盖不住的愤恨，因为发言者中间有人对西欧文学在东方各国现代文学中的作用没有给以足够的估计，而按照他的意见，后一种文学应该向西方学会"同时代步调一致"的本领。[2]

假如公正地看一看已经和正在摆脱殖民地压迫的各民族文学的今天，假如仔细想一想这些国家的作家在亚非国家塔什干会议上的发言中以如此的力量对本国文学的命运及其在解放斗争中的作用所表现的巨大责任感，那就可以满怀信心地说，教导这些国家的文学去同时代步调一致的绝不是斯宾德尔一类的人。这里，我们不能不回忆一下叙利亚的作家和社会活动家玛瓦西勃·阿里·卡亚里所说的资本主义国家的某些政策已经丧失了历史时代感的话。[3]

有必要强调指出，许多民族逐渐丧失其民族特点的这种理论，也可能是以汤因比的历史诡辩学为依据的。这种历史诡辩学是"广泛"得足以充当资产阶级思想各种反动流派的根据的。把某一种"文明"

[1] 弗利德里希：《我们的共同目的》，《比较文艺学与普通文艺学年刊》，北卡罗来纳出版社，一九五六年，第四期，第五八页。——原注。

[2] 《国际笔会第二十九届国际会议报告》，东京，日本国际笔会中心，一九五七年，第一九五页。——原注。

[3] 参见《外国文学》，一九五八年，第八期，第二二二页。——原注。

看作历史过程的原始基础，也就是为臭名远扬的“统一欧洲”之类的民族联合的新式反动计划打下理论基础。

汤因比在战后出版的《面临考验的文明》一书中断言，世界在最近的将来应该走向“政治的统一”。[1] 他认为建立一个以宗教思想为依据和以西方文明原则为基础的全世界的国家（PaxOecumenia）是当前最重要的任务之一。他认为现代国际关系中最富于特点的倾向之一就是向全世界普及欧洲文明的影响（按照汤因比的术语就是西欧化）。[2] 例如，照汤因比的说法，土耳其、中近东和印度所受的“西方影响”已达到这样的程度，以致这些国家都可以属于西方文明之列。[3] 这样一来，汤因比就剥夺了这些国家的人民发展本国文化传统的权利，而让他们去扮演现代反动资产阶级文化的恭顺教父的角色。汤因比在一九五二年以《世界和西方》为题为英国广播公司所作的讲演[4]中谈到印度现状的时候，首先对受过欧洲教育的少数人能否抵制那里的民族传统的一些问题表示不安。

可见，汤因比从广泛的材料来克服欧洲中心主义，不过是为了在他的现代历史过程的观念中表现出自己的政治上最反动的一面而已。英国政论家希尔顿在揭露汤因比历史观念的政治意义的时候公正地写道，汤因比最心爱的论题之一是西方（自然指的是西欧和美国）与俄国的对立，好像这是针锋相对的、自古以来就互相敌视的两种文明似的。[5]

在提出组织“统一的欧洲”计划的同时，美国帝国主义的理论

[1] 阿诺德·汤因比：《面临考验的文明》，纽约，一九四八年，第一二七页。——原注。

[2] 前面提到的《狄俄革涅斯》杂志所举办的讨论的参加者之一，在《汤因比和世界政治》一文中特别强调这一点（凯尼斯·汤普森：《汤因比与世界政治》，《狄俄革涅斯》，一九五六年，第一三期，第五五——五七页）。——原注。

[3] 汤因比：《历史研究》，第七卷，第七六八页。——原注。

[4] 汤因比：《世界和西方》，英国广播公司广播讲稿，牛津大学出版社，一九五二年。——原注。

[5] 参见罗尼·希尔顿：《汤因比的广播讲稿》，《现代季刊》，一九五三年，第八卷，第三期，第一八三页。——原注。

家日益露骨地说出了使似乎已经衰亡的欧洲文化从属于美国文化的计划。[1] 帝国主义扩张思想在对待东方各国文化的态度方面表现得更加露骨。在论文集《各种文化的相互关系。它们对于国际了解的贡献》[2] 里，鲜明地表现出这种思想。这本书在联合国教育、科学与文化组织的倡议下在一九五三年出版，在一九五五年再版。在文集的序言中宣布了促使各民族文化互相接近的任务。但是，正如它的内容所表明的一样，这种接近本身，不过是在承认美国文化在现代世界上起统治作用的基础上的接近。在美国很多大学担任教授并着有很多反苏书籍的索莫维里声称，由于美国民主是文明的顶峰，所以每一个人都是"潜在的美国人"，并且赶紧补充道，宽容地允许所有的民族都"成为美国人"，只能是"美国特有的普遍主义的表现"。

值得注意的是，论文集里的大部分文章都阐述了印度、远东、非洲和拉丁美洲各国的问题。根据论文集的作者和出版者的看法，这些国家的现代文化是需要指导和整理的，而美国本身却担负着这一使命。同时，在美国庇护下"自由"发展这些文化的远景，是同苏联各族人民的文化现状针锋相对的。而苏联各族人民的文化，在论文集的引言中，却被断定为单调乏味、失去个性的文化。为表示客观起见，这里还无意中讲出了这样一些词句，说什么美国黑人和印第安人的文化发展还有待改善之类。

在有关日本和墨西哥文化的论文中，对文学和文化关系的反动解释表现得最为明显。

在香港大学的经济和政治科学教授斯丢瓦·基尔比所写的《日本文化的探讨》一文中，首先看到的是作者不尊重日本文学的民族传统。作者说，随着进入资本主义发展的程度，日本愈来愈多地吸取了西方的文明，因此，接受与模仿外国方式的特殊能力在这里取得了发展。由于这种原因，日本文学已经作好了充分的准备，以便类似于"西方世界"的文学。基尔比兴高采烈地叫道，这在历史上可能是

[1] 例如，可以参见斯特莱士·胡普：《冷淡的地区》，纽约，一九五二年。——原注。

[2] 《各种文化的相互关系。它们对于国际了解的贡献》，联合国教育、科学与文化组织，瑞士印刷，第二版，一九五五年。——原注。

"直接和全面输入"外国文化的唯一例子。他指出日本现代文化所作的"巨大努力"，说这是为了吸取"盎格鲁萨克逊的积极主义、德国的认真精神、法国的现实主义、日本人所特有的自然感与俄国的诚恳。这就导致了某种的进步"。

基尔比在《现在与未来》一节里断言，日本文化的未来，首先是并入"国际主义的"（实质为世界主义的）文化，而在日本推广英语是有助于这样作的。日本民主文化在这个未来中的发展，是绝不能预见的。基尔比把二十年代的民主文化说成是对发展日本人民的民族觉悟及其文学似乎并未留下任何显著痕迹的现象。

墨西哥大学哲学和文学教授列奥波尔多·谢阿的《西班牙美洲文化的秘密》最明显地贯彻着论文集对于拉丁美洲文化的泛美倾向。谢阿一面公正地指出，同拉丁美洲文化有关的全部问题是非常复杂的，一面在这种文化的各种倾向中指出一种倾向，即美国的影响。他正好在这个问题上集中了自己的主要注意力。谢阿认为美国是"拉丁美洲意识"的政治、道德与文化的理想。他声称，美国是今天盎格鲁萨克逊世界的榜样，正如大英帝国曾经在十九世纪是这个世界的榜样似的，并且断言，美国应当为西班牙美洲各国的文化"树立应有的榜样"。[1]

我们在谢阿的《文化人与文化普及》[2]一文中也可以看到同样的立场。这篇文章是由于联合国教育、科学与文化组织所发起的"现代人道主义"的讨论而发表的。

谢阿认为，把西方世界的文化变为"真正世界的"文化，在亚非各国人民中间推广这种文化，对现代文明的进步来说是主要的。他不愿意提到，构成世界人口半数以上的这些国家的人民，都有自己的丰富的、不依西欧范例为转移的文化。他无视经济和政治的压迫制度，人为地阻碍了这种文化的发展的这一事实，又不愿看到这些国家的文化现在所经历的民族复兴。他既不想看到这些国家过去在世界文

---

[1] 谢阿的立场在这种情形下与克莱因之类的美国社会学家的言论完全一致，这些人断定，美国对拉丁美洲各国的政策是"睦邻"政策（克莱因：《美国与墨西哥》，马萨诸塞，剑桥，哈佛大学出版社，一九五三年。——原注。

[2] 谢阿：《文化人与文化普及》，《理解》，一九五六年，第一六期。——原注。

学史上所起的作用，也不想看到它们现在在今天的世界文学方面所起的作用。

《中国文学的文化基础》一文的作者陈世骧（曾任北京大学教授，一九四五年起任加利福尼亚大学教授）在有关中国现代文学的谈话中，默然避开了中国现代文学的巨大社会与历史内容和民族特点的问题，断定中国文化现在不应该从它的民族意义方面来予以观察，而只能被看为"全人类历史的一个组成部分"。此外，他竟敢断言，总而言之，中国与其说是一个名符其实的民族或国家，还不如说是某种文化的整体；他在解释中国现代文化方面所采取的世界主义态度，大概是不会令人感到奇怪的。

近几年来，各国民主知识分子为本国民族文化独立和自由发展所进行的斗争，正在日益广泛和尖锐化。这些人士愈来愈清楚地意识到，宣传"超民族的"艺术对于本民族的命运是危险的。不能不想到出席第六次世界青年联欢节的来宾之一、法国作曲家菲利普·日拉尔所说的这些话："真正的艺术——在这个字眼的最高尚的意义上来说——应该是民族的艺术，应该依靠最悠久的民族传统。无论谈到哪一个人——契诃夫或者贝拉·巴尔托克也好，法勒也好，维拉－罗勃斯或者莫里哀也好，我们都坚定不移地相信，当一种艺术最好地表现出全体人民或民族的精神的时候，它才最容易获得普遍和一致的赞许。"❶

澳大利亚的民主人士正在为维护澳大利亚文学的民族特性，为反对把澳大利亚文学宣布为仅仅属于英国文学的一个分支的企图而进行顽强的斗争。正如澳大利亚和平委员会主席、新闻记者斯蒂芬·迈雷－斯密士所写的一样，澳大利亚的优秀文化工作者正在致力于继承那种"被批评家称之为'对普通人的积极信仰'的民族文学的民主传统"。❷《论坛报》所刊载的对杰克·毕斯里的《社会主义和小说》一书的评论断定，澳大利亚现代进步文学沿着社会主义现实主义道路

❶ 《文学报》，一九五七年八月十三日。——原注。

❷ 《外国文学》，一九五七年，第八期，第一九五页。——原注。

的发展，乃是对抗来自美国文学的那些自然主义和形式主义影响的民族文学优秀传统的自然继续。[1] 在澳大利亚共产党第十八次代表大会上和大会以前的许多言论中，都提出了保卫民族文化的优秀传统和必须扩大它同社会主义国家的文化关系是国内民主势力的一项迫切任务。

拉丁美洲和其他国家，即美国的邻国的进步人士，正在积极保卫本民族的文化。加拿大戏剧工作者梅沃尔·穆尔的文章《为加拿大开设的剧院》是这种言行的光辉榜样。穆尔一面斥责了那些同意加拿大文化曾经受美国支配的作家和批评家，一面揭穿了所谓“国际主义艺术”的无稽之谈。他看出“在这个优美的辞藻的后面隐藏着巧妙的文字游戏。‘国际主义的’（指国际主义艺术——聂乌波科耶娃）这个字眼被用来代表‘超民族的’的意思，因此，各民族间的……交流（指文化交流——聂乌波科耶娃）就被偷换成对所有民族都是标准珍品的推广了。他们企图使我们相信，最好事先把所有的颜色掺在一起，然后再去画画。但是，谢谢上帝，世界文化并不是这么单调乏味的，它的颜色是无比绚烂的。不论什么东西，在成为国际的以前，首先必须有许多东西是属于民族的”。[2]

这一切不过是全世界进步艺术工作者反对帝国主义思想扩张而进行的斗争的几个例子罢了。日本作家堀田义江写道：“不能忘记这一点，由于当时存在着帝国主义西方所提出的‘分而治之’的口号，亚洲国家很久以来不能自由地交流自己的文化成就，不能在彼此之间保持文化上的接触。……我们互相了解得越深刻，我们就越能对世界文化宝库作出巨大的贡献。……为了这一点，必须使亚非国家的人民完全摆脱殖民地的奴役。”[3]

世界各国人民既不希望从西欧方面，也不希望从自命为文化传播者的海外殖民主义者方面得到对本国文化的任何恩赐。他们越来越积

---

[1] 参见《论坛报》，悉尼，一九五七年十一月十三日，第六版。——原注。

[2] 梅沃尔·穆尔：《为加拿大开设的剧院》，《多伦多大学季刊》，一九五六年，第二六卷，第一期，十月，第四——五页。——原注。

[3] 堀田义江：《日本文学和对亚洲的关系》，《各族人民的友谊》，一九五八年，第九期，第三一八——三一九页。——原注。

极地捍卫国际的文学和文化关系，这种关系是以各国人民争取解放的共同愿望为基础的，而且还在以充分互相尊重一切民族文化的民主传统的方式变为事实。苏联各族人民民族文化的相互联系和相互影响，就是这种友爱团结的良好榜样。

在我们这个时代，各国文学之间的关系是空前广泛的。各国人民的进步文学在自己的发展中继承本民族文化的优良传统的同时互相丰富，为发展现代民主和社会主义的世界文学作出自己的贡献。

反动的文艺学家正在企图加以歪曲的，恰恰是进步文学的这一自由友爱团结的过程。他们有时以复杂迂回的方式进行活动，不仅伪造各国文化交流上的当前关系，而且伪造这种交流中的过去关系。今天，马克思主义文学史和文学批评的最重要任务之一，就在于生动活泼地说明各国文学的良好的相互影响，指出这一过程的辽阔远景及其对发展世界艺术的意义。

（任达、舒栋译自《反对外国文艺学中的资产阶级观念和修正主义》，莫斯科，国立文学出版社，一九五九年。）

评反动文艺学对英国浪漫主义问题的解释

〔苏联〕A·叶里斯特拉托娃

一

解释和评价过去的文学遗产，在现时具有愈来愈迫切的意义。为共产主义而斗争的时代的先进艺术——社会主义现实主义艺术——的独特性，不可能在被社会主义现实主义所接受并加以创造性地改造过的古典传统之外得到充分理解，正像西欧的批判现实主义的互相矛盾的命运，也不可能在这些传统的联系之外得到理解。值得注意的是：西欧国家和美国的先进的马克思主义批评界的最杰出的著作，经常都是在与进步文学的过去的最密切的统一中来考察进步文学的未来可能和发展远景的，——这只要让我们援引一下阿拉贡对法国民族艺术的许多研究，援引一下美国人约翰·劳松的《被隐瞒的遗产》，援引一下德国诗人兼批评家贝歇尔的《保卫诗歌》和《诗的信仰》，援引一下福克斯的《小说与人民》以及在英国出版的论文集《关于社会主义现实主义和英国文化传统的探讨》就够了。

另一方面，反动阵营的批评家和文艺学家，在他们对古典文学遗产的解释中，走上了直接捏造的道路。在大学的教室里，在学术性的文学史杂志的篇页间，在专门的学术性的语文学的著作中，两种民族文化的斗争变得紧张起来，采取愈来愈猛烈的形式。同时，那个似乎是“不干涉”、书斋式中立以及对文学的社会内容（那是他们宁愿为了诗的语言的“纯”美学玩味而加以轻视的）漠不关心的姿态，本

身却只是一种保护手段，经常掩盖着对现在和过去的艺术中的一切进步现象的最明确的残酷敌视。

当然，全盘否定最近十年来资产阶级文艺学在研究古典作品领域中所作的一切的学术价值是不正确的。使新的重要的发表成为可能的版本学家的著作，更广泛地阐明个别作家和文学流派的创作命运的传记性的和文化史的考查，最后是专谈各种个别问题但却把新的材料和观察引进语文学范围的研究——西欧和美国文艺学所积累的这一类材料是值得注意的。并且往往具有毫无疑问的客观价值，虽然由于作者方法学上的出发点的站不住脚，这种价值在大多数场合已经大大地减低了。

但是并不是这些著作在起作用，并不是它们决定了现代资产阶级文艺学和文学批评的思想上的气候。它们由于主要是以专家的狭小圈子为对象，所以无论是对青年学生的头脑，无论是对文艺学者的情绪，都不发生什么显著影响。

西欧和美国现代资产阶级文艺学和文学批评的“理论”派别是要活跃得多，并且照自己的方式来说是要有势力得多。

例如，美国的所谓“新批评”派就是这样，它的代表们要求文学分析限于“字句并且仅仅是字句”，因此比较欢喜研究的甚至还不是解剖式地从文学发展的活生生的历史中“割裂开”的个别作品，而是它们的部分，即形式主义地从思想艺术的整体中孤立起来的个别的节和行。在文艺学和批评中，妄图以心理科学作幌子的弗洛伊德派就是这样的，它特别广泛地表现在文学传记的体裁中，但也企图在文学作品的解释方面站住脚跟。现代资产阶级文学中像沉渣般泛起来的“求神派”、超现实主义、存在主义和其他思潮就是这样的，它们的代表人物在民族古典文学的领域中实行海盗式的袭击，企图为自己的赤裸裸的灵魂遮上盗窃来的破烂衣服。

所有这些学派都明显地标志着资产阶级文艺学思想理论水平的急骤低落，比方说，甚至比道登、李思廉·史蒂文、勃兰戴斯或是派林东的实证主义的文化史或社会学的学派还要低落，当然现实主义艺术首先是遭到这些学派特别残酷攻击的对象。反动的文艺学家和批评家所切齿痛恨的民族的现实主义文学名著，本身由于它的人民性、它的

社会性的批判态度以及它跟民主主义的民族文化的深刻联系，也作为给现代精神带来危险的美学先例而被讥笑为不合时尚、“老朽”和幼稚，或者就用颓废派的公式的精神来加以解释。

在反对现实主义的运动中，有时甚至利用了极其“左的”和“超革命的”的词句。例如英国超现实主义的头子，英国文学史的许多著作的作者赫伯特·黎德（由于他的著作，还不怎么久以前曾被授予二等男爵的称号）叫道：“现实主义，这是资产阶级的偏见。”❶这位“资产阶级偏见”的敌人在找寻战友时，竟援引十八世纪反动批评家和政论家爱得蒙·勃克的美学声望。勃克会经被马克思评定为“一个最平凡的资产者”，他“永远在最有利可图的市场上出卖自己！”❷ 勃克，作为著名的专题论文《论崇高与美》的作者，当然使黎德确信，恐怖的哥特式小说要比英国启蒙时期的现实主义小说好些，因为哥特式小说“把灵魂强有力地锻炼至如此纯洁的程度，那是处于我们的肮脏的现实主义的界线之外的”。❸

汤姆金斯随声附和他，同意黎德对十八世纪英国现实主义的嘲笑，而这种现实主义却是构成英国文学的民族骄傲的。他挖苦地写道：“英国的性格和风俗小说的巨大轿式马车，像圣柏利说过那样，是由四个轮子支持着的——理查逊、费尔丁、斯摩莱特和斯泰恩——靠这几只轮子并没有走了多远，或只是走了一段小弯路。”❹

把近代的现实主义的萌芽看作是一种误会或仅仅是偶然的插曲，即在民族文学发展中的小弯路，诸如此类的企图，对现代的反动文艺学思想是非常有代表性的。以上所举的摧残现实主义的手段，绝不单单是赫伯特，黎德及其同伙的著作的特点，我们哪怕是举意大利文艺学家马里奥·普拉茨为例罢（他的著作好几次出版了英译本，并且在英美相当有名），他那题为《维多利亚时代小说中人物的危机》的研究性著作，把华特·司各脱的“苏格兰”小说中的现实主义地描绘生活的

---

❶ 见他替一九五七年伦敦版狄万德拉·瓦玛所著《哥特式的火焰》一书所作的序，第七页。——原注。

❷ 《马克思、恩格斯全集》，第一七卷，第八三一页。——原注。

❸ 狄万德拉·瓦玛：《哥特式的火焰》，第八页。——原注。

❹ 同上，第一一页。——原注。

萌芽以及萨克雷的后来的讽刺现实主义社会小说讽刺地看作英国浪漫主义的“资产阶级化”的共同过程的现象。甚至雪莱，这个革命浪漫主义的喉舌，也被揭发为同样的“资产阶级化”：雪莱曾号召向欧洲文学在反动年代曾一度陷入的忧郁和沮丧进行“神圣战争”，马里奥·普拉茨就把这一号召冒渎地鄙视为“资产阶级的作态”。[1]

在现代反动文艺学各种流派所进行的反对现实主义艺术原则的斗争中，关于浪漫主义及其遗产对当代的意义的问题，具有特别迫切的重要性。使浪漫主义与“陈腐守旧的”现实主义相抗衡，把浪漫主义看作是二十世纪现代主义的一个先驱，已成了许多文学史和批评著作的共同点之一。例如法国批评家若望·奥达尔的题名为《柯洛瑞奇的现代主义》[2]一文便是极其有代表性的。这篇文章建基在柯洛瑞奇跟当代现代主义者（特别是跟超现实主义）的直接接近上，它公开地把敌视现实主义美学和鼓吹政治上无原则结合在一起。柯洛瑞奇有好几十年感受到自己杰出诗才的可悲和可耻的枯竭，以致他的长诗《克丽斯塔贝尔》和长诗《忽必烈汗》（它的片段似乎是他在吸鸦片后的麻醉性的南柯一梦中梦见的）都不能写完，他正是以他的“最混乱的技巧”，[3]他的摇摆不定、他的“不自然的紧张”和“热狂”吸引住了奥达尔；柯洛瑞奇在这些方面似乎是现代主义者中的现代主义者。这位法国批评家认为把柯洛瑞奇放在法国超现实主义的头目安德烈·勃里东一个队伍里，会使《忽必烈汗》和《克丽斯塔贝尔》（不管怎样它在当时到底使像华特·司各脱和拜仑这样的人叹赏）的作者感到莫大荣幸。奥达尔要人们相信：“‘自动书写法的教义’、‘梦的权利’、麻醉剂使我们有可能进入‘超现实’世界的诱惑、我们刚才所提起的百科全书派的混成论，都在现代超现实主义中复活过来——……这一切都能在柯洛瑞奇的作品里发现”。[4]但这只是事情的一方面。从我们所考察的文章中可以看出来，柯洛瑞奇的例子对现

[1] 马里奥·普拉茨：《维多利亚时代小说中人物的危机》，费伦则，一九五二年，第八七页。——原注。

[2] 见论文集《英国浪漫主义》，巴黎，文学书店，一九四六年。——原注。

[3] 同上，第九五页。——原注。

[4] 同上，第一〇〇页。——原注。

代颓废主义思想家说来具有特殊的魅力，这可由政治原因来说明。柯洛瑞奇以奇法国大革命的狂热者和社会主义公社组织的草案的创始人开始其生活，以后，他抛弃了青年时代的革命思想，并且作为政府教会和统治皇朝的噜苏和夸张的辩护人度过他漫长的一生。柯洛瑞奇的思想和政治上的变节，作为一种极能代表“现代主义”的品质，特别使奥达尔感动（这位批评家解释说：因为“现代人发现了真理的变幻无常的性质，真理就在你想去把握的那一瞬间滑脱掉，真理只属于那种人所有，这种人能挣断束缚，放弃自己的信仰，永远忠于自己，对任何印象都打开心扉，也不问这会把他带到哪里去”❶）。

柯洛瑞奇政治上的变节，在很大程度上决定了他创作上的破产，这在颓废主义批评家的解释中竟成为艺术家的可尊敬的行为的模范。奥达尔含有教训意味地把柯洛瑞奇的变节跟当代先进作家、为民主和社会主义而斗争的战士，或像这位反动批评家所恶毒地讥刺为“企图终生只拿一面旗的‘我们的志愿兵’”❷ 对立起来。

如果奥达尔的文章对说明现时国外为保卫浪漫主义遗产的斗争在其中展开的那种环境不是极为典型的话，或许就不必这样来详加论述了。在这个斗争中，对过去的评价，正像我们所看到的那样，是最直接和紧密地跟我们的现代生活相联系的，并且反映了现代生活的冲突。旧事物的保卫者以及无法收拾的资产阶级文化崩溃和腐化过程的表达者抓住了浪漫主义历史上的反动现象作为现时颓废主义的一种先例。同时，他们竭尽全力以便有可能消除革命浪漫主义的感情与艺术上和思想上的影响。像布莱克、拜仑、雪莱❸这样的浪漫主义者的诗

---

❶ 《英国浪漫主义》，第一〇〇页。——原注。

❷ 同上，第九七页。——原注。

❸ 例如保罗·阿诺尔德在《浪漫主义和剧场》一文中，在拜仑的剧本中看到主题的“政治上的磁化”怎样有害于艺术（《英国浪漫主义》，第一七四页）。若望·卡台尔在《雪莱——水的诗人》一文中，赋予雪莱诗中的水的形象（海、河、水流等）以某种神秘意义，在这形象中看到淹死在地中海的诗人的死的宿命的预兆。他使人相信雪莱的一生“实际上是经常的甘心情愿的死，是想溶解在这个像情人那样酣睡、像情绪那样易变、像欲望那样无穷的流动的大自然元素中”（《英国浪漫主义》，第一一五页）。这个追求虚假的重要性的颓废主义空谈的甜言蜜语的样品，当然，无论是与雪莱一生的事实，无论是与他的革命浪漫主义的诗歌，都没有任何共同点，在雪莱的诗中，处于永恒运动中的大自然元素，是被当作决定人类命运的生活的革命辩证法的一个原型看待的。——原注。

歌遗产的真正实质，已被各种各样的虚伪解释弄得模糊起来。而他们的传记——尤其是这样热情地渴望把自己的力量献给各族人民解放斗争的后面两位——则被歪曲和伪造，这种歪曲和伪造更经常地借助于弗洛伊德的“心理分析”或是别的假科学的手段。

我们已经在有关奥达尔论柯洛瑞奇一文中涉及的在法国出版的论文集《英国浪漫主义》，明显地反映出了所有这些倾向。这本集子在人民对希特勒主义的胜利后的次日准备付印，在一九四六年出版，周密地指望把个人一向孤独及其毫无顾忌的暧昧的下意识本能胜过理智和社会意识那种反动思想来跟社会主义、反法西斯爱国斗争、保卫和平和民主的思想——使人民大众团结在一起的一切——对立起来。

如果论文集的编者与合著者（除了法国超现实主义者外，已为我们熟知的赫伯特·黎德与弗洛伊德派和神秘主义者密特尔顿·马里等英国人也参加其中）认为有必要——按照序文的作者，某个罗伯特·康脱尔的放肆的说法——重新在文学史的留声机上放送老的浪漫主义唱片，那么他们显然借此追求的决不单纯是美学的目的。他们所以赞美整个英国浪漫主义，是因为仿佛正是它才在最大程度上具有当今现代主义的倾向——为形象而找寻形象，为感情而找寻感情，求助于超现实和下意识，“画面、思想和语言可以任意结合”[1]，同时他们把自己的反对“政治宣传”的“暴政”[2] ——那个早就熟知的蛊惑人心的公式，实际上意味着反动派痛恨各族人民的先进的革命解放的努力——也硬归在英国浪漫主义者的头上。

不能不指出：这时——甚至在首先指望反动浪漫主义（特别是指望渥滋华斯和柯洛瑞奇等所谓“湖畔派”诗人，指望特昆赛等）的时候——现代主义批评家故意地和恬不知耻地歪曲了英国浪漫主义的真实历史。

浪漫主义遗产对我们当代生活最迫切的一面是由以下这一点决定的，即它的作品是作为与法国大革命及其后果有关的具有全世界历史意义的动荡的反应而产生的。在英国（像苏联文学史家的无数著作，

[1] 《英国浪漫主义》，第七——八页。——原注。
[2] 同上，第九——一〇页。——原注。

以及英国马克思主义者的著作所指明的那样[1]）跟法国大革命的国际经验，后来是跟反拿破仑战争以及一八一〇到一八二〇年欧美的民族解放运动的革命化影响一起，在浪漫主义流派的形成中，与十八世纪土地和工业改革，与原来的自主农民和小手工业者阶级的消灭以及无产阶级最初还是自发的但却是风起云涌般的出动有关的社会政治动荡，要起决定性的作用。这些过程都在英国浪漫主义诗人的创作中极为不同地反映出来和重新得到阐明，看他们归附于浪漫主义中哪一个流派，看他们的想象主要是向着过去（在受到破坏的家长制的中世纪方式中寻找他们的理想），还是向着未来而定。但是无论是在革命浪漫主义的创作中，也无论是在反动浪漫主义的创作中，都存在着由他们的时代所提出的社会迫切问题。

重新读一下他们的著作，我们就会再次相信，十八世纪末到十九世纪初在英国从事写作的浪漫主义诗人的创作，像我们所看到的一样，不但与当代的现代主义批评家硬加给它的那种“不合逻辑”、无目的性和不受某种道德、社会和美学的责任的约束的“自由”有区别，而且相反地，按自己的方式非常深刻和有机地跟充满如此复杂和各色各样的革命矛盾和冲突的当时现实联系在一起。若莱[2]是对的，他论述过这一时期的英国诗人对法国革命的反应，说这不是“偏僻的泉源的几股细流，而是革命的极为深广之处的活水”。[3]

甚至，卓越的英国浪漫主义艺术家中间的那些人，例如渥滋华斯和柯洛瑞奇，他们背叛了自己青年时代的革命同情，转入了反动的“平静和秩序”的保存者的阵营，也不能被理解为最初的创作探索同焕然一新的革命风暴没有渊源关系的诗人。

知识分子思想家和诗人在革命中的地位、艺术的社会作用和艺术家的创作天职、语言革新的原则和描写手段等问题，都是由革命时代

---

[1] 见《英国文学史》，第二卷，第一册；伊瓦肖娃著《十九世纪外国文学史》；亚历克赛耶夫编的集子《英国民主主义文学史》；以及苏联研究者的专讲英国浪漫主义问题的无数学位论文。也可参阅莫尔顿著《英国乌托邦》，莫斯科，外国著作出版社出版，一九五六年，还有他对布莱克的研究（莫尔顿：《永恒的福音，威廉·布莱克的诗的源泉的研究》，伦敦，劳伦斯与维斯哈特，一九五七年）以及凯特尔和林赛等人的著作。——原注。

[2] 法国《人道报》的创始人。

[3] 让·若莱：《法国革命的光芒》，巴黎，一九三三年，第六六页。——原注。

的生活提示的问题，都热烈地激动了英国的浪漫主义诗人。

这也促使他们的美学的、理论的和艺术的遗产在很多方面甚至在我们的时代都是出人意外地合乎现代的。可以毫不夸张地说，社会主义现实主义的美学，绝不放弃本身的原则性和纯洁性，比起在时间上与英国浪漫主义艺术家更接近、但完全没有他们的革命素质、并且是在资产阶级社会关系相对稳定时期形成的批判现实主义的美学来，它在英国浪漫主义艺术家的经常暧昧混乱和矛盾的追求中发现了更为有意义的、按照自己的方式来说是迄今还极有生命力的内容。

揭示那构成世界诗歌史上光荣篇章的英国浪漫主义文学遗产对于我们的现代生活所具有的活生生的社会的和艺术的意义——这是我们时代的高尚的任务，纵然是颇为艰巨的任务。为了解决这个任务就必须对这种遗产——当然首先是引起现代主义卫士特别气愤的革命浪漫主义的遗产——所受的曲解进行反击。

不久以前出版的流行的小书《浪漫主义诗人》的作者格拉罕·霍甫，由于雪莱的创作，以无可掩饰的不满谈到革命浪漫主义者企图"借文学来拯救世界"。[1] 这时使他发窘的绝不是关于诗的语言的威力的浪漫主义概念的幻想性，而是相反地在这种幻想中的"合理的内核"，即深信，像这位霍甫说到雪莱的观点时讽刺地解释过的那样——"凄惨的现实同光辉灿烂和可实现的理想之间的鸿沟"，"应该借火花来消灭，而诗便应该是这种火花"。[2]

现代反动文艺学和批评界对革命浪漫主义遗产，特别是它的最卓越的两位代表——拜仑和雪莱——的态度，充满了不可掩饰的敌意，最后归结起来这是由于多少清楚地意识到他们的创作的热爱自由的激情，直到现在仍旧在起着积极的作用。

我们可以更详细地论述一下，这两位伟大的英国诗人是怎样被现在的反动文人解释的。

[1] 格拉罕·霍甫：《浪漫主义诗人》，伦敦，阿娄书店，一九五八年，第一五五页。——原注。

[2] 同上。——原注。

二

在许多与拜仑的遗产有关、引起争论的问题中间，英美的资产阶级文艺学，通过它的大多数代表，长期以来宁可把诗人对本身创作的态度最重要的问题，更广泛些说是诗人对诗的作用和任务的观点的最重要问题隐讳起来。

根深蒂固地违背事实的关于《恰尔德·哈洛德游记》和《堂·璜》的作者对自己作品的草率从事和肤浅的态度的传说，已成为方便的借口，以便把诗人的这样敌视，因此是憎恶资产阶级的自私自利、专制和伪善的帮凶和辩护士的革命浪漫主义的诗歌束之高阁。拜仑，这位十九世纪的普洛美修斯、诗人思想家和斗士的英雄形象，过去被宣布为，现在继续被宣布为仅仅是一种假面具，在它的后面，好像隐藏着虚荣的、妄自尊大的而当然首先是一个道德上、灵魂上和生理上有病的贵族、浪子和纨绔子弟——他是病态的，因为在现代颓废主义者的心目中，诗歌本身便只是神经机能病的一种形式，因为用病来“解释”诗人的精神和政治探求的苦恼，要更加狡猾和方便一些，诗人在保卫自己的自由思想、感受和写作的权利和职责的同时，曾经奔赴革命的社会的行动，曾经流着血“突破”习惯的、享有特权的环境。

别林斯基敏锐地察觉出国外拜仑研究方面的传记派的虚伪倾向，讥笑了“经验主义的批评家”，他们那时便已经企图用拜伦的私人命运的反常、不幸、疾病和坏脾气来解释他的爱好自由诗歌的苦痛和强烈情感。

关于这一类的批评家，别林斯基讥笑地写道：“他们说，‘你瞧，他在生活中是不幸的，因此忧郁构成了他作品中的特色。’简单明了！拜仑诗歌的阴郁性也可以如此轻易地加以解释：批评既不冗长，又可令人满意。但是拜仑的一生很不幸，这已经不是什么新发现：问题在于这个具有惊人力量的灵魂为什么会陷于不幸？经验主义批评家这里也不会犹豫：他们当中有的会说，那是由于拜仑的易受刺激的性格和忧郁，大概另一些人会补充说，那是由于消化不良，他们天真地没有猜想到自己的胃病观点的可鄙的单纯，即这样微末的原因，是不

能以像拜仑的诗那样伟大的现象为结果的。”[1]

别林斯基所注意到的和加以嘲笑的倾向，在我们的时代，在思想政治斗争（包括解释古典遗产问题在内）空前尖锐化的时期，具有过大的畸形的性质。别林斯基所嘲笑过的市侩式地曲解拜仑的“好心”，现在已经连踪迹都不留了。萨克雷在《名利场》中实际上继承了“英国”诗歌《堂·璜》的讽刺路线，但同时却也多少具有维多利亚时代英国对拜仑——这位自由思想家和反叛者的庸俗的不信任，所以仍旧可以十分善意地说俏皮话，就是拜仑的创作怎样会由于他的菜单的变化而得到好处。（“啊！拜仑会成为怎样的诗人，如果他有规则地摄取营养，让他自己有机会发胖，既然大自然注定他是壮实的，——并且不至让由鸦片制成的肮脏的丸药和烈性醋毒害他的才智，由于这些，他的道德沉睡而感情发酸了！如果此人重视他的饭菜，那么他任何时候也不会写出《堂·璜》[2] 这类东西来的……”[3]）

萨克雷在讽刺中既表现了对拜仑的疏远，同时也表现了对他所嘲讽的庸人给予伟大诗人的创作的判断的全部卑鄙下流的理解。

现在这种庸俗见解由于不受制裁变得凶狠而自信，在其对拜仑遗产的曲解上，正在抛弃一切表面上的“好心”。这种其势汹汹的庸俗见解，恬不知耻地利用了广大读者对诗人私生活及其艰难和卓越不凡的命运的兴趣，使书笈市场充斥了许多一会儿是露骨地低级趣味的，一会儿是冒牌科学的传记，其中把拜仑的创作说成好像是偶然的，当然已经不是他生活中的主要事实，而他对艺术和现实的观点的发展则被完全抹杀或隐讳不谈。

不能否定英美在拜仑研究上的某种功绩。在第一次世界大战结束后的四十年间，由科勒律治和普洛台洛编辑的、在一八九八到一九〇一年出版的拜仑诗作、日记和书信的原先的古典集子已增补了新发表

[1] 《别林斯基三卷集》，第二卷，莫斯科，一九四八年，第四八四——四八五页。——原注。

[2] 意谓《堂·璜》辛辣味太浓。

[3] 萨克雷：《狼吞虎咽的回忆》，《弗雷瑟杂志》，一八四一年，六月号。引自《拜仑的堂·璜，第四卷，关于集注版的注释》，维里斯·普拉特著，一九五七年，奥斯丁，特克萨斯大学出版社，爱丁堡，奈尔森父子书店，第三一三——三一四页。——原注。

的重要材料（其中应该特别指出由约翰·茂莱编辑的诗人的两卷通信集，那里包括有保存在这位拜仑文集的第一个出版者的继承者档库里的许多手写材料）。由斯台芳和泼拉脱（一九五七年）筹备的拜仑《堂·璜》的四卷版（附有异文）具有巨大的价值。出现了一系列专讲拜仑生活个别时期和他的某几篇重要作品创作历史的富有内容的研究著作；例如，我们看到了泼拉脱的《拜仑在南威尔士》（一九四八年）、鲍尔斯脱的《拜仑伯爵的首次朝圣》（一九四八年）、克莱因的《拜仑、雪莱及其在毕兹的小团体》（一九五二年）等书。但是这类性质的书主要是给比较狭隘的专家圈子看的。而与此同时则大登广告，并且更广泛得多地流行着耸人听闻的传记。在这些传记里，这个伟大的革命浪漫主义者的诗歌创作和社会活动被轻视地提到次要地位，以便让庸俗的谣言和直接的诬蔑自由发挥。这种谣言和诬蔑具有假科学的心理病状"调查"的流行的和自负不凡的形式，它们的作者描绘了自己的漫画化和畸形的拜仑的形象，它好像是刚从"心理分析"派的流行小说的篇页间掉下来的。

在英国出版的爱琳·弼格兰的《拜仑伯爵》这本传记（一九五六年）可以作为例子，它以更尖锐有力的标题：《富有刺激性的情欲。难于置信的拜仑伯爵的生活与个性》[1] 同时在美国发行。

"难道这个恶病质的娇生惯养的人，有一头蓬乱的灰白的卷发，穿着由意大利裁缝可怕地裁制成的服装，——是《恰尔德·哈洛德游记》、《莱拉》和《曼弗雷德》的真正作者吗?"勃莱锡东夫人，诗人的同胞和接近的熟人之一，按照爱琳·弼格兰的意旨[2]，这样暗暗地惊叹道。而这大概是全书中读者在某种程度上同意的唯一的一行。事实上，不可能相信由弼格兰描绘出来的那个妄自尊大的荡子和庸俗的好色之徒是真正的拜仑。像海涅所写的一样，拜仑"在痛苦中展开了一个新世界"。而这种痛苦，创作和斗争的痛苦，又与泼辣的女文学家有什么相干！而她赶快修补了这个被她称为拜仑伯爵的可

[1] 爱琳·弼格兰：《拜仑伯爵》，伦敦，一九五六年；《富有刺激性的情欲。难于置信的拜仑伯爵的生活与个性》，纽约，一九五六年。——原注。

[2] 勃莱锡东夫人系弼格兰书中的人物，此处意谓受作者牵线。

怜的无生命的人体傀儡模型，因此他变得更像王尔德小说中颓废主义的陶林·格雷，带着他的暧昧的隐秘的恶习、淫乐的柔弱和吞没一切的利己主义。弼格兰不大引证拜仑的诗并且论述得很少，这也是不足为奇的。它们将会以最触目的方式跟该书的全部倾向对立起来。拜仑的创作劳动的紧张和孜孜不倦确是惊人的。他在二十年风暴般的、决非书斋式的生活期间所写的东西就有七卷诗和六卷散文（在上面提到的科勒律治和普洛台洛的版本里）。但正是拜仑的这个最重要的精神和创作的经历，在爱琳·弼格兰写的传记里竟没有替自己找到一席之地。

解释拜仑的类似态度，在法国文人查理·丢·鲍斯的《拜仑与宿命要求》的矫揉造作的"心理"研究中获得了一种"理论上的"根据，它的新的增订版于一九五七年在巴黎问世。[1] 丢·鲍斯是把自己的著作献给安德烈·纪德的，这就已经使我们猜到全书是在怎样极度颓废主义的"基调"上写出来的。丢·鲍斯一开头就无耻地宣布自己的研究原则：无论是传记，也无论是拜仑著作的美学分析都不能使他感到兴趣。这个研究"纯然是心理的，在这个场合甚至可以更准确地说是动物学的，因为这里使我感到兴趣的决不是心理，而是血统：在我的心目中，拜仑首先是人类的动物……"（着重点是我加的——叶里斯特拉托娃）。[2]

对艺术中社会的人道主义性质的虚无主义的顽固否定，也决定了该书的整个精神。照颓废主义者丢·鲍斯的观点看来，创作只是诗人的病态的"我"的极其主观的利己主义的"自我表现"。作者要使人相信，拜仑是"那些只为刺激自己的创伤而写作的人中间的一个"。[3] 丢·鲍斯把他评定为势利小人、"好出风头的人"和"假绅士"，拜仑仿佛只仗了恶声四布的"乱伦"才成为诗人的。这种"乱伦"使他能像一只关在笼里的野兽那样折磨自己，折磨自己的妻子和姊妹。照丢·鲍斯的意见，拜仑的一切"真正有价值的作品"无非是一八

---

[1] 查理·丢·鲍斯：《拜仑与宿命要求》，巴黎，高莱亚，一九五七年。——原注。

[2] 同上，第一三页。——原注。

[3] 同上，第二三页。——原注。

一二到一八一六年间他的家庭生活事件的复制。[1] 很难设想，怎么能把拜仑无疑是"有价值的"作品，像讽刺史诗《堂·璜》或十九世纪二十年代的辉煌的政论诗，解释得符合于这种"观念"。但丢·鲍斯轻易地就脱出窘境。他宣称"要知道，一八一六年四月二十五日由于时势所趋，拜伦的生命结束了；[2] 他再不会发生什么了——除非不认为生命的结束是死于希腊"。[3] 这样就把八年的卓越创作成就时期，即写作《锡隆的囚徒》、《恰尔德·哈洛德游记》的最后之歌、《该隐》、《别波》和《堂·璜》的时期，即拜仑为各国人民的民族解放斗争献出全部力量、最后是献出生命本身的政治上成熟的时期一笔勾销。当然不能把这个真正的活生生的拜仑作为"人类的动物"关在笼子里，供颓废主义心理分析家取乐；丢·鲍斯也情愿不与这个拜仑交往。

这样赤裸裸地表现在类似弼格兰和丢·鲍斯的著作里的那种颓废主义式地捏造拜仑的传记和创作的倾向，也表现在某些内容比较丰富的追求学术上客观性的出版物里。不能否定由美国特克萨斯大学出版、罗维尔编辑的、同时代人跟拜仑谈话的回忆录的学术意义。这本大部头的书的标题是《他本人和他的声音》[4]，其中按照年代的顺序排列着拜仑的各个交谈者提出的证据，总起来提供了一幅表现着利害、热情、同情和反感的那种斗争的、以拜仑为中心的鲜明图画。但是不能不指出，首先是该书的编者，宁可不作评价，把见证者的公正回忆和间接传达的谤语（类似臭名狼藉的皮切尔·史笃埃的"暴露"）以及为拜仑本人所驳倒的假见证并列在一起。照罗维尔的意见，读者的任务在于欣赏他认为是拜仑"悲喜剧"的一生的讽刺性效果。罗维尔的序文以压缩的形式重复了一切的庸俗和卑鄙龌龊，它们早就在拜仑的文学传记中成为老生常谈了。作者宣布这个伟大的革

---

[1] 查理·丢·鲍斯：《拜仑与宿命要求》，第二八一页。——原注。

[2] 拜仑是一八二四年四月十九日死的，但反动批评家竟认为拜仑离开英国便是创作生命的终结。

[3] 查理·丢·鲍斯：《拜仑与宿命要求》，第二八二页。——原注。

[4] 《他本人和他的声音。拜仑伯爵谈话录》，恩斯特·约翰·罗维尔编辑并作序，麦克米伦公司，一九五四年。——原注。

命浪漫主义者“在天性上是反复无常的人”，硬把“耸人听闻的性格特征”加在他身上。“幽默小说家、军人诗人、靠了世俗的称赞而发胖，鄙视社会道德的善变的文坛雄狮、只结一次婚的荡子、有同性爱实验性癖好的性欲大力士、带有平凡甚至是庸俗意味的天才……”[1] 在这个大学的学术性出版物上，就是这样平淡无味地和虚伪地来说明拜仑的。

在资产阶级的拜仑研究中，恶劣的传统已根深蒂固，它把拜仑的一切爱好自由的努力和行动，讽刺地鄙视为贵族的怪念头、搔首弄姿或自欺。在这种传统的精神中，拜仑在战斗的希腊遭到的英雄般的结局，不多不少地被解释为……逃避生活，一种最胆怯的反社会的“遁世主义”——为了这种遁世主义，现代颓废主义者曾经花费了这么多笔墨。有一个伊莎贝尔·克拉克放肆地写到拜仑：“他在与设在伦敦的希腊委员会的通讯中白耗时间，因为这似乎给他以合法的可能性，使他用逃避来挽救自己。”[2] 她把十足的精神空虚硬加在拜仑头上，把作为光荣地结束其一生的最后功绩的东西描写成可怜的道德上的失败。“拜仑依然故我。他不是突如其来的空前的那个诗人，这种诗人的声名是家喻户晓，有口皆碑的，他的秀美使人白日作梦，他不是年年都有进展的传说中的中心人物，而是一个跛足的、精疲力尽的消瘦不堪的人，充满了对未来的阴郁的预感，为自己希望的破灭和失去亲人而抑郁不欢，准备放弃他不谨慎地负起的责任，但是更为恐惧所折磨，就是他会被霍布浩斯和一切其余的人所嘲笑。”[3]

或许不必详细叙述这些庸俗说法，如果它们不是对现代国外拜仑研究的整个倾向——同时怕是最广泛流行的和有影响的倾向——这样有代表性的话。不久前由美国文学史家李思廉·马迁所写的三卷本的《拜仑传》[4]，也可以归入这种倾向。在这个最详细的经验主义的事实

---

[1] 《他本人和他的声音。拜仑伯爵谈话录》，恩斯特·约翰·罗维尔编辑并作序，麦克米伦公司，一九五四年，序文第一〇、一一页。——原注。

[2] 伊莎贝尔·克拉克：《雪莱和拜仑。悲剧般的友谊》，伦敦，荷钦森公司，一九五四年，第二八六页。——原注。

[3] 同上，第二九七页。——原注。

[4] 李思廉·马迁：《拜仑传》，第一——三卷，纽约，诺甫，一九五七年。——原注。

汇编里，详尽无遗地暴露了拜仑的恋爱波折、他的日常生活的一切琐事、他跟朋友的不和、他跟出版者的关系等。但是对于主要的东西来说，对于拜仑的诗来说，在这三大卷中却几乎没有位置。苏格兰文艺学家，格拉斯哥大学副教授爱温·摩根在批评马迁的书时写道："关于作为诗人的拜仑，这部书告诉我们很少——这样的少，而这少又是这样不郑重，以至使大胆的批评家会问，为什么要小题大做，从事于这种巨大的劳作呢?"❶

马迁在深入到拜仑的遗传性、他的疾病饮食等详情细节的问题中去的时候，甚至不企图郑重地了解那些形成拜仑的性格和宇宙观的社会历史事实的意义。拜仑跟启蒙运动的思想联系（在它之外既无从理解拜仑的自由思想和反叛上帝，也无从理解他热情地为地上的有血有肉的人的情欲恢复名誉）实际上是被马迁忽略了。马迁只是宽大地附带提到拜仑青年时期读过的法国自然神论者的某些著作。

这位年青诗人的政治活动也被解释得违背历史真实。传记作家在说到拜仑的最初国会演说，说到他的保卫诺廷厄姆的"机器的破坏者"的著名演说时，竟敢责备拜仑"以工人的贫穷为代价赚得戏剧资本（!）"❷。至于拜仑对国会活动的痛苦失望，马迁这里也不去找寻事件的社会历史解释，而是事件的狭隘自私的解释——并且沾沾自喜，由于跟读者分有那种假定，就是拜仑大概由于国会议员是否会注视他的跛足的想法而觉得难为情。❸

类似的探讨的确证实了资产阶级学术的令人发指的低落！

歪曲拜仑的社会的和创作的面貌，在许多专讲拜仑的著作里具有这样显明的性质，以至在学术界引起了抗议。但是保卫拜仑和替拜仑恢复名誉的努力，有时因为他们所持为出发点的那种方法学的根据不足而本身显得有些模棱两可。

例如，威尔逊·奈特教授公正地批评了像尼柯尔松、克文尼尔、华尔耶米等这批拜仑的"败坏名誉者"，他要求英国正确地评价自己

---

❶ 爱温·摩根：《拜仑：诗人还是英雄?》，《格拉斯哥先驱报》，一九五八年五月十日。——原注。

❷ 李思廉·马迁：《拜仑传》，第一卷，第三二〇页。——原注。

❸ 同上，第三二三页。——原注。

的伟大诗人，建议制定全国的拜仑联欢节，它们将会使拜仑的创作成为人民的财产。但是奈特关于拜仑的两本书（《拜仑。基督教美德》，一九五二年，以及《拜仑伯爵的婚姻。星号❶的左证》，一九五七年）可惜也受到跟他论敌的著作同样的假科学、假心理学的方法论的启发。我们同样难于赞同奈特在第一本书里所表示的观点（在该书里，他称赞《该隐》和《堂·璜》的作者是一切"基督教美德"的化身，这从他对动物的爱开始，后来已转化为对人的爱）正像我们难于同意他在第二本书里发挥的"观念"。这里奈特完全集中在最详细地审查有关诗人家庭生活破灭原因的恶声四播的问题的一切文献证据。奈特在先前的关于拜仑跟他的异父异母的妹妹奥格斯塔·莉私通的假定上又加上了另一个，认为拜仑在学校和在土耳其养成的同性恋爱欲会影响他对妻子的关系。不管这个假定有多大的"可信服性"，它不可避免地只是揣测性的，作者借以收集一切可能的一鳞半爪的"证据"的怪诞的顽强性是骇人听闻的，比之可以接触的事实，他竟借助于（像他的著作的副标题本身所指明的那样）半吞半吐和省略——"星号的左证"。但是奈特从他的"理论"中得出的那种概括和结论还要更来得骇人听闻。他把这种"理论"从壁龛和卧室里拖到广场上来，使他的假定成为打开仿佛是拜仑的社会的求解放的激情的全部秘密的一把钥匙。按照奈特教授的意见，拜仑对于被压追民族和受奴役阶级的同情，原来只是他的心理所固有的那同一的性变态的变体。奈特写道："所有他的诗的和精神上的企求都植根于要被社会革出教门的本能。""一个同样的公式贯穿着他的一生：对青年人的理想化的和热情的爱，这种爱既是性欲的又是母性的，伴随着庇护人和教养人的本能，它扩展而为一般地为人类服务，扩展为支持被压迫者和为年轻国家民族求解放。"❷

所以，个性的"非社会化"过程，那被高尔基认为对资产阶级文化的堕落和破灭是如此有代表性的标志，按照自己的方式，也在类

---

❶ 此处是指省略符号，即不能形诸笔墨的东西。

❷ 威尔逊·奈特：《拜仑伯爵的婚姻》，伦敦，娄特利治与凯干·保罗，一九五七年，第二五〇页。——原注。

似的“探求”中赤裸裸地反映了出来。

在以现代颓废主义的分裂和弗洛伊德的变态心理的“情结”[1]的沮丧的标准来衡量拜仑的个性时，他的最新的传记作家和评论家企图把诗人从他风暴般时代的社会政治斗争中“排除出来”。他们否认这个伟大的革命浪漫主义者、当时的先进人物的“思想上的主宰”在性格上是完整的，在灵感上也是完整的。《恰尔德·哈洛德游记》、《该隐》和《堂·璜》的创造者，在他们的著作的哈哈镜里成为一个可怜的患有神经病的侏儒，痉挛地采取讲求效果的姿态，以便扮演人为地选择的角色，去从那折磨着他的“缺陷情结”里获得挽救。这种观念并不是新的，还在一九二七年，有一个李·威尔逊·多德就在一篇讽刺性地题名为《黄金般可贵的情结》[2]的文章中把它提了出来。它直到现在还表现出来的生机旺盛，可以最明显不过地证明反动的“拜仑研究”在闭塞的圈子里踏步不前的那种贫乏的庸俗。三十年前在美国周刊《星期六文学评论》作为时髦的弗洛伊德观念发表出来的东西，如今在“高前额的”假绅士派头的英国期刊《伦敦杂志》上竟被当作最新的评语重复着。在《拜仑：个性的探索》[3]一文中，属于“愤怒的青年”的文学集团的约翰·韦恩否认拜仑（不言而喻，既无证据而又武断地解释为“神经病患者”）有任何性格可言。伟大的诗人、思想家和斗士成为无个性的渺不足道的废物，成为“没有性格的人”，这个“没有性格的人”人工地替自己想出一会儿是浪漫主义者的姿态，一会儿是讽刺家的姿态，并且以杜撰的人物写自己的作品，扮演着由自己和为自己设想出来的角色。按照韦恩的意见，正是这种捏造的诗人的“无性格”也成了他创作传记的决定情况：“由于同一原因，拜仑不可能跟自己的诗的想象建立充分成功的关系。”[4]

---

[1] 弗洛伊德派术语，有“奥狄浦斯情结”（即恋母心结），“缺陷情结”等。

[2] 李·威尔逊·多德：《黄金般可贵的情结》，《星期六文学评论》，一九二七年四月九日。——原注。

[3] 约翰·韦恩《拜仑：个性的探索》，《伦敦杂志》，一九五八年，七月号。——原注。

[4] 《伦敦杂志》，一九五八年，七月号，第四五页。——原注。

文学史上的真正事实，当着读者的眼被肆无忌惮地重新安排，来支持这种表面上“以科学作幌子”而实质上是反科学的说法。难道拜仑不是诗人斗士，不是新时代的普洛美修斯吗？好吧，韦恩先生准备承认拜仑的诗“具有精力、气魄、急速和包罗万象”，但是立刻就又取消了这些优点，断定在拜仑所写的一切的深处，不变地暴露出“中心的胆怯”（!）❶ 这是由于诗人的同样的无性格和无个性引起的。

请问，为什么诗人的同时代人没有识破这个秘密呢？这些同时代人，例如普希金、斯汤达、歌德、海涅和其他许多人，都会受到拜仑性格的感染。韦恩这里并不迟迟其回答。他使人相信，整个问题只是在于拜仑“善于在群众面前扮演角色”。❷ 这位批评家企图也把诗人的爱好自由以及他对一切形式的压迫和专制的憎恶放在同一的临床的神经病状的公式里。按照韦恩的意见，拜仑被本人有缺陷的意识所控制，“极为轻松地就把自己和受屈辱者一视同仁，因为在灵魂深处替自己选定了同一的角色”。❸这样，在人类精神发展上真正具有全世界历史意义的拜仑的诗，是“由于”一个失去常态、“没有性格的”神经衰弱者的躁狂的扭捏作态。

一个具有热情和艰苦命运的人，一个伯爵，纵然同时是民主派，像别林斯基所论述的一样，拜仑分有他的时代和他的环境的许多偏见和迷误，甚至连在与它们断绝关系，在痛苦和矛盾中找到了一个想使他的语言“成为闪电”的政论家诗人的道路的时候，也都是如此。他或许最不胜任有教训意味的家庭小说的正面主人公——维多利亚时代资产阶级英国如此喜爱的主人公。但是他，这个十九世纪的普洛美修斯，同样不大适合于扮演最新的颓废派小说里的自我中心的、淫荡的、内心空虚的、完全破产的英雄，这是另一些传记作者枉费心机地强加在他头上的。

波尔多大学教授罗柏特·爱斯卡毕，不无带着讽刺地在他那两卷本的有关拜伦创作的专著——现代西欧拜仑研究的最严肃的文艺学著

❶ 《伦敦杂志》，一九五八年，七月号，第五〇页。——原注。

❷❸同上，第五三页。——原注。

作之一——的序文里写道："你如果想知道拜仑的作品，那就应该读这些作品。"[1]

这个思想会显得是老生常谈的样子。但是国外拜仑研究的实际情况完全证明这位法国学者的顽强是正确的。他号召读者转向拜仑的真正遗产，抛弃动人听闻的、惹人厌烦的传记上的臆测，这种臆测既伪造了他的私人面貌，又伪造了他的创作。爱斯卡毕接着说："至于说到传记，那么它们已经太多了；而目录还远未结束。在我们的时代他们完全不读拜仑的著作，如果读的话，那也是片面的，你问十个有教养的、对英国文学内行的人，他们知不知道什么是《岛屿》——你统计一下肯定的回答，并从此得出结论来罢。至于说到拜仑这个人，那么关于他总是知道得太少，一个承认从事研究何种问题的拜仑专家，有时得被追带着怎样的激动去仔细地听取傲慢地微笑着的交谈者的答案：'拜仑吗？啊，这是跛子……乱伦者……叛徒……撒旦主义……世纪病……密桑隆第[2]'这就是为什么立刻应该攻占这种双重任务，并且同时从两方面进行打击，应该把关于拜仑的辩论转移到文学的基础上，而同时又恢复他的真正的活生生的容貌……应该从那种对拜仑的评论已经停滞了这么多年的死胡同里脱身出来。"[3]

这位法国学者号召人们把关于拜仑的争论转移到那种基础——文学的基础上，这是"拜仑的保卫者，拜仑的敌人，以及拜仑的读者都没有权利抛弃的"。[4] 这一号召，对于在英美发行的占大多数的关于拜仑的书和文章而言，迄今仍只是善意的愿望。对诗人拜仑的讽刺态度老早就成为一种防卫姿态，反动批评家采取了它之后，认为自己便可以逃避责任去考察拜仑革命浪漫主义遗产的实质。在英国诗歌的全部历史上未必还找得到哪怕是一个古典作家，他的创作由于"奇怪的"国际声誉，竟被人们带着这样的鄙视、这样轻视的讥笑和困

[1] 罗伯特·爱斯卡毕：《拜仑伯爵。文学的气质》，第一卷，巴黎，一九五五年，第一二页。——原注。

[2] 在希腊的拜伦死地。

[3] 爱斯卡毕：《拜仑伯爵》，第一卷，第一二——一三页。——原注。

[4] 同上，第二一页。——原注。

惑莫解的装腔作势来加以论述，就像论述拜仑一样。事情达到这种程度，就是拜仑的世界荣誉本身，大概看来也要归罪于他，或是在任何场合，要被看作是他的诗的缺陷的又一证明。格拉罕·霍甫，不久前出版的流行小书《浪漫主义诗人》的作者挖苦说："在大陆上，照一般意见，他大概仍旧是莎士比亚之后的最伟大的英国诗人，性格较之诗歌更适于输出，而大概甚至比思想还要卖得快。"[1] 在这种商业化的词句[2]之后，隐藏着对拜仑国际声誉以及作为他的声誉的基础的特质的毫无疑义的警戒态度。

霍甫带着明显的不赞同态度指出拜仑的"非英国的、非贵族的异常强烈的情欲"，[3] 并且抱怨道，在《恰尔德·哈洛德游记》的作者的作品里，"艺术被迫服从于生活和经验"。霍甫接着说："拜仑永远会不能理解艾略特先生所表达的受痛苦的人和从事创造的诗人之间的区别。"[4]

这个论断在很多方面都有代表性。单是引证艾略特便已经值得注意了：很难挑选出要比死的、在神秘的痉挛中凝固的《空心人》、《大斋戒节的礼拜三》、《荒原》作者的创作还更不合适的尺度来确定拜仑的火焰般的、反叛的、彻头彻尾地是地上的人性的创作的特性了。不由自主地承认拜仑的革命浪漫主义艺术的主要特点和主要优点在于——热情地参加到"受痛苦的人"的命运中去，也是很有代表性的。事实上，正如霍甫所不得不指出的那样："决不可带着现代批评所比较喜欢的那种美学的疏远去解释"[5] 拜仑。面对着像拜仑的诗这样巨大的社会现象，形式主义的美学分析方法特别明显地暴露出它的站不住脚，甚至这位论客也被迫对此加以确认。"拜仑虽说自私，但比他同时代人中的任何一个都要更关心欧洲、历史、人类命运的运动，所以需要 in extenso（广泛地——叶里斯特拉托娃）阅读他的著作。他的巨大的主题和自由的体裁不适于引章摘句，而现在流行的对

---

[1] 格拉罕·霍甫：《浪漫主义诗人》，第九八页。——原注。
[2] 指霍甫认为拜仑不是靠诗歌和思想成名而是靠怪性格获得声誉的荒谬说法。
[3] 格拉罕·霍甫：《浪漫主义诗人》，第九九页。——原注。
[4] 同上，第九八页。——原注。
[5] 同上，第一〇六页。——原注。

简短摘句详加分析和把诗从它的历史衔接中划分出来的方法，未必能给予他应有的评价。”❶

但是，这些保留条件并不妨碍霍甫本人以自高自大的讽刺轻视拜仑——这个诗人和思想家——的浪漫主义探求，在评价他的大多数作品时完全撇开它们赖以产生的“历史衔接”。他鄙视地批评《曼弗雷德》，并且更鄙视地批评《该隐》。他以为“早期诗歌的撒旦－普洛美修斯姿态”❷ 似乎只是可笑的虚情假意的程序，在《恰尔德·哈洛德游记》里，他见到“极为表面的自由主义”❸ 跟“传统的词汇，一般地是跟陈腐平凡的韵律”❹ 的结合。

拜仑的抒情诗，也被同样鄙视地加以评价。格拉罕·霍甫并不去找寻证据而使自己受累，他使人相信：“拜仑的诗往往太散乱，而他的情感对于抒情诗所要求的那种集中是太伟大（?）、太粗糙了。”按照这位诗中纤细感情的品评家的放肆定义，那种曾使莱蒙托夫、别林斯基、海涅和勃洛克等人赞叹的，充满了柔情、愤怒、悲剧性的绝望的抒情杰作，只不过是“白灰作成的花串或纸玫瑰花”。请看，抒情诗人拜仑是不够专心于“创作过程本身的”❺，他不但写，并且也感受和思索——而这已经使他在“纯”艺术的现代热心家的心目中成为二流诗人，如果甚至不是三流诗人的话。

假如霍甫的这本小书不是资产阶级文艺学（甚至在它企图保持表面的客观性的时候）从多么虚伪的角度把拜仑的遗产呈献给广大读者的一个极为典型的例子，也许就不必这么详细地来加以叙述了。

责难“过分巨大的感情”，责难感受和诗的“散乱”和“粗糙”，已成为现代拜伦研究中的通用货币，目的在于使文学界的各种各样的假绅士和形式主义者对迄今不朽的拜仑的那种毫无疑义的反感，具有一种外表上的学术风度。只要他们从一般的空话转到具体论

❶ 格拉罕·霍甫：《浪漫主义诗人》，第一〇八页。——原注。
❷ 同上，第一一一页。——原注。
❸ 同上，第一〇〇页。——原注。
❹ 同上，第一〇一——〇二页。——原注。
❺ 同上，第一〇五页。——原注。

据，这种反感的性质和实质立刻就暴露无遗。

在上面提起过的关于拜仑的文章里，约翰·韦恩企图特别以《恰尔德·哈洛德游记》的第四支歌的那些著名诗节（第一五〇——一五一诗节，莱蒙托夫曾经在《垂死的角斗士》中受到它们的鼓舞）的详细分析来加强他关于拜仑的“无性格”和“胆怯”的论断。韦恩先生由于这两行而向拜仑提出的两个基本指责中，第一个是关于被掀倒的角斗士的临死的感情和思想的庸俗性。角斗士想到在多瑙河畔的故乡的小屋，想到妻子和孤儿……似乎有什么比这更自然、更富于人情味，因此也是更诗意的呢？但是致于现代主义口味的拥护者对自然和人情味的东西，早就感到不胜其烦了，于是文章的作者就大发雷霆地论述拜仑所陷入的“庸俗”，因为竟听凭自己的主人公在死时想起祖国和家庭。韦恩叫道：“是的，拜仑实际上敢于允许这种大大的庸俗——它是任何一个现代作家都不会触及的那种庸俗之一。”❶ 批评家显然认为这样对拜仑要更坏。另一位读者却想道，这样对这位批评家所影射的“现代作家”要更坏呢，而这位读者并没有弄错。

第二个责难涉及最后诗节的末尾一行：“难道他没有报仇雪恨就死去吗？——哥特族，起义泄愤吧！”这些话预言着奴隶制罗马帝国在它所奴役的“野蛮”民族的反击之下的毁灭，韦恩从这些话里却见到只是空洞的道德教诲，由拜仑机械地强加在柯立西剧场的血腥竞技的描写上去的。同时问题触及拜仑的最珍贵的信念之一，这种信念鼓舞拜仑在反动的艰难年份去跟复辟政权和神圣同盟作斗争。专制的压迫必然引起反击的这种信心，在拜仑的意识里由于反拿破仑战争的教训，欧美民族解放运动的经验和英国本身工人波动的景况而得到确证。在《犹太旋舞曲》中的不祥的华尔泰萨洛夫的酒宴和圣拿希里勃一帮人的毁灭，诗人本人在《恰尔德·哈洛德游记》里向之恳求的复仇女神尼密西斯的形象，正像鲁齐台为自己的压迫者织成的尸衣的象征，——所有这一切都是艺术家对于人民历史革命发展趋向的不明确，但在实质上是忠实的猜测的诗的表现形式。著名的《米纳瓦

❶ 《伦敦杂志》，一九五八年，七月号，第五一页。——原注。

的预言》[1] 也是这样，它预示出严酷的时刻，那时英国要为被奴役的民族的痛苦而遭到报复，上面的引自《恰尔德·哈洛德游记》的关于罗马复灭的诗句也是这样，它们都表达出诗人深信一切的压迫和专制政权自身就包含着它的无可避免的复灭的前提。

韦恩比较喜欢忽略拜仑这些革命浪漫主义概括的意义，甚至直到今天它还是极为生气勃勃的。对他说来，这些只是平凡庸俗的道德、空洞的辞藻。需要不需要找寻更明显的证据，如今的现代主义者跟民族的古典作家的巨人站在一起的时候会显得是怎样的侏儒，难道还需要找出更明显的证据吗？这些现代主义者怒气冲冲地急于把古典作家的盔甲归档，因为不合他们身材而认为这种盔甲无用。

拜仑的讽刺使韦恩生气并不下于拜仑的浪漫主义激情。“拜仑像鳄鱼一样躺在泥泞中，把自己的牺牲品拉到身边。”[2] 这个荒谬得可恶的比喻，赤裸裸地暴露出批评家对伟大诗人所抱的全部敌意。

可以有充分根据地说，这种敌意本身便能成为讽刺家拜仑的诗的遗产迄今拥有的那种生命力和迫切性的尺度。《堂·璜》、《青铜时代》和《审判的幻景》的作者善于这样光辉灿烂地嘲笑加冕的高官厚爵的和有钱的寄生虫、爪牙和自由的刽子手以及他们的趋炎附势的食客，其中也包括文学上的叛徒和谄媚者在内，以致连他们现在的徒子徒孙谈起拜仑的讽刺作品来都感到不自在。

把拜仑叫做“非英国的”文学家，以便这样来完全摆脱这个如此乖张和不驯的反叛者、讽刺家和自由思想家的诗的遗产，当然可以算是用批评来迫害拜仑的最简单易行的办法。格拉罕·霍甫，像我们所记得那样，采取这种说法，只是追随资产阶级英国的传统的美学权威的例子，首先正是追随那个艾略特的老例，霍甫奉劝拜仑从艾略特那里学会用美学的漠不关心的态度去对待人

---

[1] 据希腊神话，米纳瓦系宙斯大脑所生，一生下来即为配备齐全的成熟姿态，她是智慧之神。

[2] 《伦敦杂志》，一九五八年，七月号，第五四页。——原注。

类的苦难。

在一九三八年拜仑纪念节不久前发表的艾略特关于拜仑的文章，以自己的方式表现出这样的富有教训性，因此值得注意一下，何况作者本人在把这篇文章收到不久前出版的论文集《论诗与诗人》里去之后，认为有重新发表出来的必要呢。

在英国浪漫主义诗人中间，拜仑“最不为一切现在活着的批评家所同情”[1]，——艾略特是这样武断地开始他的拜仑研究的。艾略特表示同意最反动的拜仑的传记家，并且尤其赞同地引证丢·鲍斯（正如我们所记得的一样，此人在关于拜仑的那本书里宣布后者只由于纯粹作为“动物的物种”才使他感觉兴趣），他向拜仑宣布正式的“歼灭战”。这位批评家的论断同样是坚决的，却又是如此缺乏根据的。艾略特跟在丢·鲍斯的屁股后，想使人相信拜仑进行自我捏造。[2]“他的诗句看起来是庸俗的，而他的思想是平淡无味的。”[3]甚至拜仑的外表（已经似乎不干“纯”诗歌的保卫者什么事了，他们在集子的开端文章里这样鄙视地摈弃既是传记学上的又是心理学上解释艺术的方法！）也受到恶毒的攻击。“……这张表明有脑满肠肥的倾向的圆润的脸；这个衰弱的肉欲的嘴；这个脸的不安的庸俗的表情，而最坏的是表现出对本身的美的自觉的这个盲目的眼神。拜仑的胸像，这是一个从头到脚都是流浪的演悲剧的人的胸像。”[4]迂腐学究气、虚荣心、欺骗、矫揉造作——艾略特把所有这些毫无证据的责难，带着充满为所欲为的狂妄意识，都抛掷到这个伟大的革命浪漫主义者身上，甚至拜仑诗中的高贵的普洛美修斯元素（别林斯基早就以极大的尊敬注意过），只是新的责怪拜仑有罪的骄傲、“恶魔主义”以及总是那套虚荣和做作的口实。

这还不算。艾略特在用尽了整套的骂人的别号，目的是要证明拜仑事实上是一个“在各方面都令人厌恶的”诗人之后，还采取了下

[1] 艾略特：《论诗与诗人》，伦敦，费伯与费伯，一九五七年，第一九三页。——原注。

[2] 同上，第二〇三页。——原注。

[3] 同上，第二〇一页。——原注。

[4] 同上，第一九四页。——原注。

列的更为勇敢的批评手续。这一手续的任务——不多不少地要使读者相信，好像拜仑一般地不能被认为是英国诗人——这正因为他好像不懂得英国语文！这就不能否认艾略特有某种“新颖之处”了。拜仑——这个反叛者、自由思想家和讽刺家仿佛没有英国民族性格，而正因为如此，在生前和直到现在在英国国外才依然如此著名，从资产阶级英国的批评界一直到正式的支柱——《英国大百科全书》——曾经不止一次地表示过这种确信。但是直接怀疑拜伦是用英文写作的，似乎在艾略特之前还没有人这样想过。同时，“怀疑”这字在这里是太轻描淡写了。艾略特一点也不怀疑他的批评结论是无可争辩的。他毫不犹豫地使人相信拜仑仿佛不但没有给英国语文带来什么东西，“在它的音响中感到什么，在个别的字的意义中发展了什么”，况且他还是“用已死的或垂死的语言写作的”，像“一个有教养的外国人能轻易地用英文写作一样”。[1]

看来拜仑生前在同国人之间的最广大的声望，足以证明他的诗并不是由一个“外国人”而又是用“已死的语言”写成的行节。《晨报》（Morning Herald）由于一八一九年《堂·璜》的第一支歌出世写过：不管他有怎样的恶行，英国语言的丰富和柔韧还从来没有取得过这样的胜利。”[2]

拜仑的诗的印本被用空前未有的速度抢购一光，已是尽人皆知的事。手艺匠、工人、青年学生都读了它。一八二〇到一八三〇年的急进民主派出版物，以及后来的一八四〇到一八五〇年间工人的宪章派报纸，都把他的诗带到广大的读者群中去。但是这种保卫拜仑作为一个英国诗人的论据，当然只会吓走艾略特。这个“纯诗”和“纯批评”的热心鼓吹者，在他的论文集的另一个地方并没有白白地暴露出他的反动的政治实质，他承认他嫌恶“在狭隘的（！）俄罗斯词义上的人民一词”[3] 的概念。

---

[1] 艾略特：《论诗与诗人》，第二〇一页。——原注。

[2] 引自《拜仑的堂·璜，第四卷，关于集注版的注释》，维里斯·普拉特著，一九五七年，奥斯丁，特克萨斯大学出版社，爱丁堡，奈尔森父子书店，第二九四页。——原注。

[3] 艾略特：《论诗与诗人》，第二六二页。——原注。

违背着事实，违背着历史，他顽固地断定拜仑“不属于这个民族，不属于伦敦或英国的民族”。[1]

但是毕竟难于忽视拜仑的完全真正的语言革新，这种革新特别在《别波》和《堂·璜》里达到了对英国诗来说是全新的诗的韧性和表现力。艾略特借助于出人意外的“把戏”来脱出这个窘境：他随便地把《堂·璜》的作者当做赠品送给苏格兰，让拜仑（作为他的母亲，即苏格兰女人凯瑟琳·戈登的儿子）跟邓伯[2]和彭斯一起占一席地位。艾略特准备在这一点上让步。在这种场合，他同意甚至爱答不理地说几句关于《堂·璜》的风格上的独创性的话（特别是用盗贼的黑话写的那些诗节）！

但是所有这一切看起来都像是被迫的、不得已的和违背意志做出的让步。拜仑的诗的遗产，单是它的存在本身便已经使艾略特恼火。他生气地唠叨说，拜仑一般地写得太多。“拜仑诗作的量跟它们的质一对照，未免使人扫兴。可以认为他从来没有毁掉过什么……我们习惯于从诗歌中期待某种集中的，某种蒸馏过的东西。但是如果拜仑蒸馏了他的诗，那么从他的诗里就将会一无所剩了。”[3]

这个武断的意见的极端性本身证明艾略特的经院式的形式主义在像拜仑的革命浪漫主义创作这样巨大的文学现象面前是不能容忍地无能为力的。这位“蒸馏”到莫名其妙的颓废主义诗歌的崇拜者，把逻辑性、人世间的热情和对人民的责任感摆脱得一干二净，当然在拜仑的诗的世界中不能不感到格格不入，而拜仑的诗是具有风暴般的戏剧冲突和不倦的社会和精神的追求激情的。

遇到类似的对这个伟大的革命浪漫主义者创作的捏造，你就能特别好好地理解上面已经引证过的苏格兰文艺学家爱温·摩根以之来结束关于拜仑的文章的那个结论的公正了。关于拜仑，他写道：“他的诗等待着评价，我甚至可以说，等待着自己的发现。现代批评家的全然无力对付这个伟大英国诗人的创作，说明‘纯’批评（‘close,

---

[1] 艾略特：《论诗与诗人》，第二〇一页。——原注。

[2] 邓伯（William Dunbar）是十五世纪苏格兰大诗人。

[3] 艾略特：《论诗与诗人》，第一九三——一九四页。——原注。

criticism'）离开真正的重大的迫切问题有多远……"[1]

在艾略特认为有权向拜仑发出的关于"蒸馏过的"诗的灵感的优越性的假冒博学的谴责中，隐藏着对真理的直接歪曲。拜仑当然并不是按照艾略特的方式"蒸馏"他的诗。但这将是完全不公正的，像反动的拜仑研究有系统地企图表现的那样——即认为他以贵族的花花公子的漫不经意的态度对待自己的创作，这种贵族的公子哥儿由于无事可做才写，并且是在晚会和恋爱私情的间隔中写的，写时甚至也没有经过深思熟虑。如果拜仑的某些早期诗歌，似乎还可以作为这种观点的左证，那么年复一年，在他的诗中就愈来愈加强了作为艺术家和思想家的责任的自觉，而他对诗的语言的劳动，也变得愈来愈谨慎、挑剔和努力了。关于这一点甚至可以根据那种涉及拜仑诗的手稿异文的比较贫乏的材料猜测出来，这种材料在普洛台洛和科勒律治编的拜仑的作品集的版本里曾有过引证。[2]

一九五七年发行的"Variorum edition"[3] 的《堂·璜》首次提供可能性来判定，拜仑在这部长诗刊行之前对正文进行了多么巨大的工作。在草稿上有三千五百个不同的校正，有七百二十五个完全删掉的和从头写过的行节，而在誊清稿上有更多数量（八〇七）的替代行节——由版本家收集的这些以及许多别的材料，使人能重新评价拜仑是带着怎样的严格性和深刻的创作上的关心态度来琢磨自己的诗歌的。"《堂·璜》的第一支歌的手稿"，版本家史台芳尤其强调指出，

---

[1] 艾温·摩根：《拜仑：诗人还是英雄?》，《格拉斯哥先驱报》，一九五八年五月十日。——原注。

[2] 爱斯卡毕教授在他的专著《拜仑伯爵》的第一卷中这样写道："这种版本自称为批判性的，只是极为个别的地方才是这样的……科勒律治当然为了使他的版本的开本做得更商业化而操心，他徒然地留下了保存在约翰·茂莱先生集子里的瑰宝的巨大部分，而这就促成了对拜仑的写作法的虚伪观点的产生……我们所从事的各种试验性的研究，使我们得到结论，就是应该增加五倍——常常是十倍数量的由科勒律治指出的异文，以构成有关拜仑的写作的准确概念。在《恰尔德·哈洛德游记》的一页上（第三支歌，第七节），我们找到了十二个未被他指出的可以读出的修正，还有至少是同样多的被勾删号所掩盖的修正，它可以诵读，只要应用恢复手稿的特别方法。"（爱斯卡毕：《拜仑伯爵》，第一卷，第二〇五页。）——原注。

[3] 集注版（英语）。

“是对拜仑写作方法的通行的观点的惊人的反驳。”[1]

但是违反着这个事实，现代主义者和“纯”诗歌的热中分子却宁肯倾向于不谈拜仑的诗的本质，因为在这个谈话中立刻就会暴露出他们所伪造的伟大诗人的面貌的“观念”是毫无根据的。

同样，把文学本身的问题转移到伪心理学的、传记性的和其他的臆测方面去，对于大多数出自现代主义文人之手的论雪莱的著作来说，也是有代表性的。

三

拥护和反对雪莱的斗争，还在他生前便已经开始，而在此后的十年间继续下去；它直到现在仍未稍熄。相反地，现代反动文艺学和批评攻击雪莱的基本路线，要比在文学词命和绅士般圆滑的说法时期表现得更为明显和毫无疑义，借助于这些辞令和说法，一八九二年雪莱第一个百年纪念的官方组织者曾企图使他适合于维多利亚英国的可敬的口味。现在，雪莱的名字迫使撕下假面具。由变节分子斯宾德尔写的关于雪莱的小册子，每一页都十足地流露出变节的狠毒；而在英美现代主义的“首领”艾略特的著作里，谈到雪莱的每一句话都对《解放了的普罗美修斯》的作者的革命人道主义充满了憎恨。

专门学术著作《雪莱的主要诗作；幻象的结构》的作者卡洛斯·倍克指出：“在英国文学史上未必找得到一个诗人，会成为如此攻击和如此保卫的牺牲者。”[2] 同时，像从倍克的说明中所看到的那样，“保卫”有时本身具有伪装的攻击的性质。

“人们颂扬他是政治压迫的坚决敌人，是遥远的事件的预言者，是乐观主义和利他主义的理想家，是带来兄弟之爱的福音的解放者，是高贵的演说家，是唯物主义时代的柏拉图主义的恢复者，是浪漫主义的个人主义者，并且是诗人中间的牛顿。他们攻击他是刺耳的空谈

[1] 特鲁曼·盖·史台芳，《拜仑的堂·璜，第一卷，杰作的产生》，一九五七年，第一〇五页。——原注。

[2] 卡洛斯·倍克：《雪莱的主要诗作；幻象的结构》，伦敦，牛津大学出版社，一九四八年，第一一页。——原注。

家，是感伤主义的那息色斯[1]，是被自己的梦所控制的遁世主义者，是具有天生的强烈激动的不道德地崇拜自由恋爱的拥护者，而尤其在现代，他们攻击他是《印度小夜曲》的无能的作者……”[2]

但是，绝不能同意倍克这一点，即环绕着雪莱的遗产的辩论，似乎是在封闭的范围之内开展，一再地照旧重复着已往的阶段。

在维多利亚自由主义的黄金时期，当资产阶级世界的矛盾似乎稳定，英国统治阶级上层的官方社会舆论还能允许自己带着宽容和像俯就似的好心肠，“放任不究或装作不看见”雪莱的革命浪漫主义的激情。他的激情在这一时期的实际意义可以被忽视。这样就产生了马修·安诺德关于雪莱的成为俗语的名言——“美丽然而无能为力的安琪儿，枉然在太空里拍击着发光的翅膀”，[3] 另一些人随声附和安诺德。美学家西蒙兹写道，雪莱“住在最真空的以太里”，[4] 同时用下面这一点来庇护地安慰这位伟大诗人的阴魂，即“如果让他活到成熟的年龄”，那么使他的创作模糊起来的“反抗和矛盾的烟雾”[5] 想必消散，而“他将会从青年期的不和谐中创造出清楚和明朗的和谐来”。[6]

但是渐渐地，这种绅士式“不干涉”雪莱的思想的漂亮姿态变得愈来愈困难了。由于从爱德华·道登的最初的郑重其事的传记（一八八六年）开始的传记家和版本家的著作，不容置辩地确定了雪莱的政治和社会信念的一贯性和固有性以及它们与他的诗作的不可分离的联系。“无能为力的天使”原来是一个具有多方面百科全书般知识的人，又是一个政论家，敏感地追随着现代的脉管的搏动，留心和

---

[1] 希腊神话中爱看自己水中映影的美少年，此处意指顾影自怜的典型。

[2] 倍克：《雪莱的主要诗作；幻象的结构》，第一一页。倍克本人虽然自以为客观，但在事实上却加入雪莱的假卫士的一定集团：他的书的基本倾向在于，为了把雪莱首先说成为哲学中的唯心主义者，通过对革命思想的暂时的迷恋而仿佛转入了极端主观主义。——原注。

[3] 马修·安诺德：《批评论文集》。——原注。

[4] 约翰·爱丁顿·西蒙兹：《雪莱》，伦敦，麦克米伦，一八八七年（第一版于一八七八年印行），第二六页。——原注。

[5] 约翰·爱丁顿·西蒙兹：《雪莱》，第四三页。——原注。

[6] 同上，第二页——原注。

自我牺牲地了解劳动人民的需要。

纽曼·艾维·怀特，这位最有权威的、细心地以文件证明的两卷本雪莱传记的作者公正地强调指出，雪莱的一切社会活动与创作活动，从在学时开始到后来的成熟的作品为止，都具有目的性。[1]

但是另外一些更一般和更重要的社会历史因素，在决定英美批评界某部分对雪莱的新的、更直接得多的和不可容忍的敌意的关系中，却起过决定性的作用。

雪莱的关于人类将来要从一切不平等和强制手段，从私有制的桎梏，从宗教的、民族的和阶级的纷争中解放出来的浪漫主义幻想和预言，经受到时间的伟大考验。而在十月革命之后，人类站起来面临"雪莱不能成为参加者的改造世界的宏伟事件"以及那些"后果，它们只有在雪莱化为一坯黄土之后经过好几代才能实现"（像雪莱本人所写的那样），诗人的革命浪漫主义就证明了早先未有的生命力。如果按照他同时代人李·亨特的证明，雪莱在英国统治阶级眼中的最坏的罪行，是在托马斯·穆尔之后，他敢于侵犯私有制的神圣权利，那么在社会主义成为强大的社会、政治和精神上的现实的时代，雪莱的思想成为残酷斗争的对象，也就不足为怪了。这种斗争用许多方式进行着；但是攻击雪莱的基本方向，比起马修·安诺德或是西蒙兹的时代来，已经大大地有所改变了，纵然"无能为力的安琪儿"的形象，还按照传统在有关雪莱的书籍和文章中不时出现，但它已经不如说是只有装潢的作用了。

雪莱，这位思想家和诗人的遗产的最深刻的活生生的迫切意义，现在已经非常明显了。他的最新的传记家中的一个，艾文·罗依写道："……他的思想和兴趣是这样地跟我们相似；我们觉得，他关于英国和欧洲政治、宗教、道德和恋爱本性的辩论就是我们的尚未结束的辩论。"[2] 而意识到必不可免地要跟雪莱争论，像跟一个严厉的和危险的敌人争论一样，就迫使反动的文学批评家选定别的手段来指望

---

[1] 纽曼·艾维·怀特：《雪莱》，第二卷，纽约，诺甫，一九四〇年，第一五二页。——原注。

[2] 艾文·罗依：《雪莱。最后的时期》，伦敦，荷钦森，一九五三年，第九页。——原注。

使他的姓氏和作品的威信动摇。

现代主义的公认的"老师"，英美的文人艾略特，近十年来充任着讨伐雪莱的发起人和头目，这是有代表性的，按照自己的方式来说也是充分合乎规律的。所有那些希望斩草除根地"惩治"雪莱的革命浪漫主义诗歌的人，直到现在都怀着心满意足的心情引证着他在一九三二年到一九三三年间在哈佛大学宣读的讲演。

艾略特的讲演也许是资产阶级社会舆论界的最反动部分对雪莱的态度的剧变的最明显的迹象。早先，至少从一八五〇年下半年开始，当宪章时期的风涛平息的时候，诗人雪莱的崇高名望从没有人提出过异议；批评界异口同声地承认他的诗才。争执点是在别的地方，即他的诗的生气勃勃到什么程度，以及雪莱的社会和政治信仰在他的创作的形成中，有机到什么程度抑或是偶然到什么程度。

现在，代替自由主义的转弯抹角和预先保留，指望《云》和《西风颂》的作者的名誉的完全破产的论据在起作用了。从大学讲台的高处[1]，大声疾呼地宣布，雪莱……一般地不能算诗人。艾略特的基本论题正在这里。

艾略特在抨击诗人兼思想家的雪莱时所怀的凶狠的暴躁，使人毫不怀疑他很清楚地了解雪莱思想的革命社会意义是多么伟大，以及今天企图违背显明昭彰的事实，把这种思想轻视为他的诗歌的偶然附带的因素又是多么白费力气。这是极有教训意义的，就是侏儒艾略特在跟像雪莱这样真正强大的敌人发生冲突时，被迫不由自主地撕下假面具。这位成癖的形式主义者和"纯艺术"的狂热的宣传者，轻蔑地否定美学中的思想标准，他在这种场合下首先正是攻击雪莱的思想。"我发现他的思想是可厌的。"[2]"试问：可以不可以忽略雪莱诗歌中的思想到这种程度，以便能欣赏他的诗？"[3]"我完全讨厌雪莱的某些观点，而这就妨碍我去欣赏有这些观点的诗，另外一些观点我又觉得

---

[1] 艾略特在哈佛大学宣布的"观念"，得到了剑桥大学李维斯教授的支持。关于他，下面即将谈到。——原注。

[2] 艾略特：《诗的功能与批评的功能。对于英国的批评与诗的关系的研究》，伦敦，费伯与费伯，一九三四年，第八四页。——原注。

[3] 同上，第九〇页。——原注。

这样的幼稚，使我不能欣赏有这种幼稚观点的诗。”[1] 可见，现代主义反动形式主义者对伟大革命浪漫主义者的这种公开的和凶恶的“坦白的仇恨”连续地流露在每一个篇页里。艾略特厚着脸皮挑选骂人的字眼。他断定雪莱诗中有许多东西“简直是拙劣的音韵”（“just bad jingling”）。[2] “关于暴君、牧师和陈腐信仰的成语”[3] 使他狂怒起来，——如所见到的那样，雪莱的革命浪漫主义的揭发，保存着它全部的活力，并且也击中了那些“陈腐的信仰”，而艾略特，这个政治上的保皇主义和宗教上的英国天主教的拥护者，正如他为自己所作的鉴定一样，就是以这种陈腐信仰的热心家的姿态出现的。

艾略特由于恶毒而急得上气不接下气地写到雪莱：“这是个毫无幽默感的人，是书呆子、滑稽角色，而有时几乎是坏蛋。”[4] 读了这些话，不能不感到，如果它们对这个伟大的革命浪漫主义者的真实面貌毫无关系的话，那么艾略特本人，《空心人》和《荒原》的作者的自画像，倒是描画得相当确切的。

为了最后清算雪莱的诗名，艾略特宣称读者对这位诗人的“热情”的态度是幼稚的不成熟的表现，是“孩子气的事”。[5] 在十五岁上，他也曾“醉心于雪莱的诗”；[6] 现在他觉得雪莱的诗“难读和不易懂”，如果他有时也翻开雪莱的诗卷，那么“只不过为了查询的特殊目的”。[7]

艾略特乐于以欧洲文化高贵传统的保存者的角色自居；他早已学会高高地站在世俗的阶级斗争的“暂时”风暴之上的、纯诗歌的献身者的冠冕堂皇姿态，并且把这种姿态研究得细致入微。但是正像我们所看到的那样，事情刚一接触到受革命人道主义理想所鼓舞的艺术，一切自负的漂亮姿态也好，唯美地弃绝“宣传”也好，就通通被忘记得一干二净了，而含模地嘟哝说什么“努力克制他的反对雪

---

[1] 艾略特：《诗的功能与批评的功能》，第九一页。——原注。
[2] 同上，第九一——九二页。——原注。
[3] 同上，第九一页。——原注。
[4] 同上，第八九页。——原注。
[5] 同上。——原注。
[6] 同上，第九六——九七页。——原注。
[7] 同上，第八九页。——原注。

莱的成见”❶ 的这位“纯”艺术的祭司，就不惜使用任何诽谤，污蔑起伟大的诗人来了。

另一个“传统”的保守的热心分子——剑桥大学的教授李维斯以艾略特的战友和同道的姿态出现，他的书《重新评价。英国诗歌的传统和发展》，是在艾略特的哈佛大学讲稿之后两年问世的，在很多地方跟它有内在的联系。

李维斯响应并且以自己的名义重复了艾略特的轻蔑的论断，即鄙视雪莱是替不够格的幼稚型的读者写作的、不够格的患幼稚病的诗歌作者。他讽刺地写道：“这种幼稚的努力是作为某种独立自在和完全无对象的东西而提出来的，或者也可以使人在十五岁时欣赏雪莱的诗，但这使雪莱对成年人几乎成为难读不易懂的诗人，除了他所有的优秀作品中的极少部分以外”。❷

雪莱的诗在精神上是没有内容的，是空洞的——李维斯真正具有侮辱性的论题就是这样的，这个论题又是合乎逻辑地从他对革命浪漫主义的一般抱有成见的虚无主义观点中产生出来的。已经由李维斯的书的标题所指明的“传统”以及他用作标准来衡量十九世纪英国诗的写作的传统——这首先是十七到十八世纪古典主义的传统——德莱顿、蒲伯、萨缪尔·约翰孙以及他们的继承者，像作者称之为理性主义者和“机智者”的传统。不言而喻，这种尺度对雪莱的革命浪漫主义诗歌是不适用的，但是这一点也没有使李维斯发窘。他完全丢下雪莱的浪漫主义的历史上形成的艺术特点及其强烈的情感和复杂的独出心裁的形象性，这种形象性永远处在迅速的和风暴般的运动中，按照诗人的意见，好像既传达出他所认识的辩证性，又传达出客观存在的矛盾、冲突和互相转化，即“客观现实的痛苦”（用贝姆的话来说。而在这种先验地经院式的、超历史的态度之下，当然再没有比不客气地随便宣布雪莱的诗是掉文和没有内容更轻易的了。而李维斯正是这样去做的。

---

❶ 艾略特：《诗的功能与批评的功能》。——原注。

❷ 李维斯：《重新评价。英国诗歌的传统和发展》，伦敦，柴托与文德斯，一九三六年，第二一一页。——原注。

以最能代表雪莱的形象为例：

Thou on whose stream, mid the steep sky's commotion,

Loose clouds like earth's decaying leaves are shed,

Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean,❶ ——可敬的教授生气地嘟哝说树枝不从叶子上生长，说雪莱赋予了他的形象太多的“独立性”，——“因为在混乱的相互关系和景象中，我们丧失了作为形象的直接 raison d'être❷ 的那种思想。这里摆在我们面前的是雪莱的公认的特色——他跟现实的微弱联系”。❸ 这种责难一再重复着。雪莱的诗歌风格中的浪漫主义特色——活生生的情感和见闻的变化交错和间接表现是这样的丰富多姿，面对着这些特色，这位批评家所暴露的无能为力，表现得最为明显。因为这里谈的是雪莱的杰作——他的《西风颂》。这里蓬勃的和鲜明的意大利秋色跟诗人关于自身生活的意义，关于全人类的命运和现实的永恒运动的沉思浑然交融为一。但是批评家甚至不愿意想一下这首浪漫主义颂歌的形式和精神，因为他是武断地把它“拒之于门外”的。

但是李维斯教授毫不怀疑本人会无力理解和评价雪莱的诗。对著名的十四行诗《一八一九年的英国》的批评，大概可以算是不理解和歪曲雪莱革命浪漫主义形象性的本质的最意味深长的例子，这种不理解和歪曲对李维斯的书是如此有代表性的。李维斯很勉强地承认这首十四行诗的讽刺部分的优点，它像我们所记得的那样，复制了寄生的上层阶级把国家弄到分崩离析地步的惊心动魄的画面，但是李维斯又挖苦最后的两行诗。雪莱盼望，从英国所陷入的坟墓般的黑暗中，或者还能跃现出庄严伟大的怪影——自由的精灵——并且能以自己的光辉照耀我们的风风雨雨的日子。由庸俗的“普通常识”武装起来的李维斯，这里感到自己是一个无可争辩的和毫不留情的法官。他也嘲弄诗人所梦想的“突然奇妙的转变”。他也嘲弄挖苦“怪影”形象

---

❶ 流云从海天纠结的枝干上震颤摇荡，像大地的枯叶般散落到你的，正当险恶的高空的一片混乱之际的急流中……——原注。

❷ 存在理由（法语）。

❸ 李维斯：《重新评价。英国诗歌的传统和发展》，第二〇四——二〇六页。——原注。

的不真实，这照他说来是“像德莫戈贡[1]这样的迷迷糊糊，并且又这样的与现实风马牛不相及，正像雪莱作品中的恶同现实没有连系一样”。[2]

这种偏颇地忽视雪莱的革命浪漫主义性质本身的例子，特别来得明显和有教训意义，因为这里谈的是政治抒情诗，它跟现实的联系似乎特别来得明显。

被埋葬掉的、但仍旧活着的自由的形象，威风凛凛地从坟墓中站起来，使暴君痛苦，使被压迫人民欢欣鼓舞——它好几次在雪莱的政治散文和诗中重复出现。这个形象也在关于夏洛蒂公主的死亡的杰出政论中出现过（在这篇政论中，作者号召英国不是为皇室的继承者的死亡而痛哭，而是为另一个最美丽的公主，即英国的自由的死亡而痛哭）。这个形象也在《新国歌》中出现，在那篇作品里，雪莱在英国政府的国歌《主佑我皇》的传统的流行的节拍韵律和结构中加入了新的内容，他呼吁主把自由——即英国的被杀害的女皇“从坟墓中救起”。《无政府式统治的假面化装舞会》是以对同一的自由精神的庄严颂扬为结束的。起先，自由在狂喜的、沾满血腥气的敌人面前出现，像模糊不清的“迷雾”，像“光”，形象还是不分明的，“细小……脆弱和易碎”；但是这个形象长大起来，像疾驰的森严的云，像巨人，像风，它在人们头上飞掠过去，——而新的思想便在他们中间滋生，希望充满信心地引导他们向前，虽然血没及踝地走着，而“无政府式统治”——暴政的横行不法的象征——像一具死尸那样躺在大地上。

当然，再没有比揭发这些形象和情景的创造者的荒诞、不真实或者牵强附会更轻而易举的了。但是这样去做——这就表示丢下雪莱遗产中的主要和最宝贵的东西，——正是丢下首先构成它“跟现实”的那种联系的东西，而李维斯就是这样武断地否认雪莱有跟现实的联系的。作为革命浪漫主义的诗人，雪莱把他的关于现实的观念，并且特别重要的是把关于处在运动、发展中的，充满着激烈的

[1] 德莫戈贡（Demogorgon）是革命转变的精灵。

[2] 李维斯：《重新评价。英国诗歌的传统和发展》，第二二八页。——原注。

和痛苦的矛盾的现实的观念，用必然是荒诞的形象表现出来。生活在当时还没有给雪莱以可资凭借的实际全民经验的充分材料，使他去表现有关反动势力的失败和有关人们之间的公正和人道关系的胜利的幻想。但是，由李维斯这样鄙视地避而不谈的雪莱的幻想，在根底里却是非常有生命力的，不管在它们的体现形式的或此或彼的细节里，现在有时会显得怎样朴素幼稚的样子。正是雪莱在英国社会历史和文学发展的那种阶段上以浪漫主义方法概括成的形象的富有生命力的深度，自然而然地预定了它们的不明确和“模糊”，而这种不明确和“模糊”，像我们已经见到的那样，就使李维斯特别归罪于诗人。复活过来的怪影——自由神的形象（十四行诗《一八一九年的英国》），同样正像德莫戈贡——伟大的和非目力可见的、革命转变的精灵的形象，在事实上也是模糊和不明确的。但是在像雪莱这样的浪漫主义诗人的创作中，在那一时期也不可能不违背生活。雪莱能不能把那种确切的日常例子赋予这些形象呢？譬如说，和十八世纪“机智的”古典主义者赋予他们的寓意的形象——例如，英国宪法的形象呢？爱迪孙曾经把英国宪法描写成高坐在金袋上，手里拿着关于权利的法律草案的人。雪莱愈是严格地弃绝过分的具体化，不让他的中心的、主导的象征的形象拘泥于详情细节（这种形象宣布：生活的永恒的辩证运动，是受奴役的人类的未来胜利的保证），那么对自己的时代说来就愈是接近生活。在《无政府式统治的假面化装舞会》里，对自由神的特别赞扬的细节，可能显得勉强；自由神的环甲像蛇鳞，翅膀像是由夏天的雨织成的，她的头盔冠有一颗类似晨星的行星，带着羽毛，映射着像红玫瑰一般的光……所有这一切在艺术上都是假定的，虽然也许可以与雪莱在这里所采取的寓言诗——“假面化装的人”的那种古老的、久经考验的形式的传统相符合。但是从“死尸中复活”的浪漫主义主题本身，它合乎规律地和自然地把雪莱的政治抒情诗和自然景象诗结合在一起（只要回忆一下《云》和《西风颂》便足够了），却是跟现实直接有联系，并在哲学和社会政治方面为现实所决定的。

但是，所有这一切都被李维斯忽视了，因此对于他，只剩下用

"惰性"(!)[1] 去寻求使他惊异的雪莱诗誉历久不变的原因,并且得意洋洋地责备诗人仿佛态意放任"感情的庸俗"[2],"屈服于心爱形象、联想和语言的迷人的滥调"[3],而不为读者的"批判性理智"[4]提供任何营养。流行着马修·安诺德的臭名远扬的公式,但是带着重大的"修正":李维斯不愿意在雪莱作品中看见任何"天使般的"东西。"剩下的印象只是虚荣和空虚(安诺德是对的),就像那单调一样"。[5] 作者在评价雪莱遗产时所达到的结论是这样的,——结论的确是可悲可耻的——但这不是对伟大的诗人而言,而是对李维斯教授所代表的那种资产阶级语文学而言。

另外一些英国人民的民主主义文化的"破坏者",沿着由艾略特和李维斯费劲建成的虚无主义"重新评价"的老路——正确些说是沿着"取消"雪莱的诗歌遗产的道路移动着。一九五二年由著名的斯蒂文·斯宾德尔发表的、似乎由英国文化委员会和全国图书协会的负责的关于雪莱的小册子,在许多方面是特别典型的。

雪莱和斯宾德尔的名字的结合本身,看来就是违反自然的。二者之间的对照已经太鲜明了,一个是最纯洁的"良心之心",是"真正的革命家,并且永远属于社会主义先锋队"[6] 的人,另一个是进步运动的可耻的叛徒,跟自己的三十年代的激进词句划清界线、扮演着美帝国主义在英国的宣传的代理人的卑鄙角色。[7]

在斯宾德尔的小册子里,这种矛盾同时说明着许多东西。任何人对正义事业都不怀有这般的恶毒,像那些出卖它的人那样。对于这,

---

[1] 李维斯:《重新评价。英国诗歌的传统和发展》,第二二三页。——原注。

[2] 同上,第二一九页。——原注。

[3] 同上,第二一四页。——原注。

[4] 同上,第二〇七页。——原注。

[5] 同上,第二一一页。——原注。

[6] 根据卡尔·马克思的女儿爱琳娜·马克思-艾威林的回忆,马克思是这样评定雪莱的。见《马克思、恩格斯论艺术》,莫斯科——列宁格勒,《艺术》出版社,一九三七年,第六七六页。——原注。

[7] 除了许多别的事实,作为在英国用美国金钱出版的《会见》(Encounter)杂志的编者的全部工作,尤其可以证实这一点。——原注。

斯宾德尔便是显明的例子。

斯宾德尔的整个小册子，具有高度的讽刺调子的特色。他是带着怎样的宽容的冷笑记起自己的求学时代（又是同样的，已为我们熟知的按照艾略特和李维斯关于雪莱的看法——即十五岁上的诗人!）。那时他也的确觉得英国诗歌的顶峰——这是乔叟和莎士比亚、密尔顿、渥滋华斯、济慈、拜仑和雪莱。现在他变得聪明起来，深知这是不正确的，同时尤其确信，英国浪漫主义的声誉暗然失色了，并且已经一去不复返了。

斯宾德尔并不吝，目的在于发出动摇雪莱诗名的责难。

斯宾德尔写道："他的创作集好像是莠草妨害了好花生长的花园……他的一生的事业是一股浊流"。[1]"他的大部分诗歌的不完整性、粗糙的技术上的错误、他的思想的缺乏具体性、他的早期观点的幼稚以及甚至在他的晚年著作中的不成熟性，所有这一切都得归咎于他。"[2] 但是雪莱的主要缺点，照这个政治上的叛徒、"纯"艺术的保卫者的斯宾德尔的观点看来，这却是伟大革命浪漫主义者的崇高思想性。"他利用诗歌作为表达自己思想和自己私人冲突的手段，而不是像从事于一种手艺一样去从事它，或是像娱乐一种精神上的游戏一样娱乐它"——斯宾德尔气势汹汹地说并下结论说，这本身已经是挽救的潜在大门。《麦布女皇》和《解放了的普洛美修斯》的作者所缺乏的一切——无非是开斯宾德尔的先例，出卖自己的信念和背叛人民，如果他做到这些，那时节这位批评家现在所否认的、他的诗的伟大，便会有保障了。正是这种真正冒渎性的"思想"构成了斯宾德尔小册子的潜台词。斯宾德尔承认："不错，与渥滋华斯、柯洛瑞奇和骚塞不同，雪莱从不抛弃自己的革命原则"。[3] 但是他把愈来愈意识到理想世界和现实世界的分裂以及拒绝重建社会的计划强加到雪莱头上。《解放了的普洛美修斯》的作者似乎已经达到那一"可悲的信心"，即人类的一切贫困的原因并

[1] 斯蒂文·斯宾德尔：《雪莱》，为英国文化委员会与全国图书协会出版，伦敦——纽约，郎曼斯、格林公司，一九五二年，第六页。——原注。

[2] 同上，第四四页。——原注。

[3] 同上，第六页。——原注。

不是社会的不平等，而是由来已久的“人心中的善与恶的斗争”[1]。“他已经远离自己的往昔的革命热情，他在人类心灵中见到不变的恶。”[2] 这位批评家重复地这样说，希望无论如何要使这位火热的“爱人类者”（像雪莱自豪地称呼自己一样）改穿上颓废主义的厌世“哲学”的旧衣裳。

在斯宾德尔的解释中，雪莱的死亡并不是无意义的偶然，而是他妄加在诗人身上的那种病态的精神危机的“宿命的”表现。一八二二年夏天如果他不葬身在地中海的浪涛中，他照样会不再是自己，会弃绝自己的过去，弃绝自己的信仰和原则，因为他身上的“自觉的”“革命的乐观主义者”已经和一个恶劣的双重人格的人，一个老练的“失望的人”[3] 处于对立地位了。

一句话，这样构思出来的存在主义小说的呆板公式，直接使我们认为，雪莱已经几乎准备变成……叛徒了，而在这种场合，正像小册子的作者所认为的那样，诗人雪莱就可以带着“悲剧性人物”的头衔进入英国文学史了！

“天才的预言家”雪莱预见到许多，但未必能预见到斯宾德尔先生竟成了自己的传记作家和忏悔师。不然的话，可以想象一下，这样无情地嘲笑过他所一度重视的渥滋华斯的变节行为的《彼得·贝尔第三》的作者[4]，将带着怎样极度的蔑视和论战性的辉煌来清算斯宾德尔及其评传的胡思乱想。

革命浪漫主义的问题只是在其解释中暴露出极为分明的反动倾向的许多问题之一，这种倾向可以说明资本主义各国现代文艺学的许多学派和集团的特色。所以，这里在这方面比起在评价现实主义艺术的传统和原则方面，展开着同样尖锐的斗争。给予一切形式的伪造世界古典文学的企图、特别是现代颓废主义者“清算”革命浪漫主义的企图以反击（这种浪漫主义由于它的火热的反抗精神、爱人类的热情和为人类幸福而冲向未来而特别遭到颓

[1] 斯蒂文·斯宾德尔：《雪莱》，第八页。——原注。

[2] 同上，第一八页。——原注。

[3] 同上，第八页。——原注。

[4] 指雪莱，他在该书中讽刺渥滋华斯的变节。

废主义者的痛恨）——这就是马克思主义文艺学的重要的和极为迫切的任务。

（夜澄译自《反对外国文艺学中的资产阶级观念和修正主义》，莫斯科，国立文学出版社，一九五九年。）

驳美国批评家对苏联文学的评论

〔苏联〕Л·季莫菲耶夫

一九五〇年出版的、为高等学校学生使用的英语《文学术语辞典》[1] 有六百多个包括文艺学一切问题在内的术语。辞典的对象是澳大利亚和英国高等学校的学生。熟悉这本书对理解代表现代外国资产阶级文艺学的某些重要特点是有帮助的。作者显然由于渴望使自己的学生读者具备全面的文艺学知识而头脑发热。似乎甚至像 nonsense verse[2] 之类意义不大的诗歌现象也分到两个条目，一共占去六十行左右的篇幅。

自然，这样能干的辞典编辑人是确信连那些比较复杂的文艺学概念也会在书里获得与它们的意义相称的适当说明的。但是，我们在辞典里查到“现实主义”这个字眼以后，却令人奇怪地发现，分给它的篇幅比那些毫无意义的诗少三倍——总共才有十三行。

意义方面的情况究竟如何呢？让我们查一查“思想”这个词好了。可是《辞典》里完全没有“思想性”或“思想”这一类的字眼！编纂者显然并不认为它们是文艺学概念。关于文学的实质的总的见解，在“文学”条里也许会有所表示了吧？可是这一条却比“现实主义”条更为简单，而且压缩到把具有艺术形式的文学和直接提

[1] 耶兰、琼斯和伊斯顿：《文学术语辞典》，悉尼——伦敦，一九五〇年。——原注。

[2] Nonsense verse——毫无意义的诗，本身为某种制造滑稽效果的词句的堆砌，例如：“来了一个身量矮小的高大的公民。一身毛，没有头发，瘦得像大桶的人。”——原注。

供知识（资料）的文学区别开来的程度："铁路记载与食谱都不算文学，因为它们的主要目的是提供资料"。[1] 简而言之，英国大学生对文艺学概念的学习证明，凡是和理解文学创作的性质、文学的社会作用有关而又多少具备一般意义的问题，一概从他们的视野方面撤销了。

然而，一本辅助性的手册显然不可能使我们有足够的根据作出相对普遍的结论。

可是这里我们却面对着凯塞尔的内容丰富而且在西方获得极高评价的《语言艺术作品》。[2] 我们要提醒大家注意，在瑞士学者马克斯·维尔里的评价中，这本书是被称为"到目前为止对诗学问题的最好的概述"和"卓越的著作"[3] 的，而我们仍旧要指出，就总的方面来说，凯塞尔这本书并没有谈到现实主义的概念，而且照样缺乏一般性的概念（例如，像广义的"形象"概念之类的文学原理的中心概念）。

在美国印了四版的维列克与瓦伦的《文学原理》，在相当大的程度上也是如此。[4] 不错，这本书至少提出了一些具有相对普遍意义的问题。其中有几章论述了文学的性质、文学的作用。像"文学与社会"、"文学与自然"一类的问题，都引起了作者的兴趣。他们说明了对这些问题的各种观点（到马克思为止），可是，在所有这一切的情况下，他们却得出文学不依社会条件为转移的论断。

在有关文学的性质的一章里说，必须抛开"内容"这一概念。[5] 在有关文学的作用的一章里，作者不否认文学与社会生活互相影响的各种形式，不过他们在这里所依据的主要论点是"文学的首要作用是忠于本身的性质"。[6] 在提出文学与社会的相互关系问题以后，他们得出了这样的结论："文学不是社会学和政治学的代替物，它具有

---

[1] 《文学术语辞典》，第一〇八页。——原注。

[2] 凯塞尔：《语言艺术作品》，伯尔尼，一九五六年。——原注。

[3] 马克斯·维尔里：《普通文艺学》，莫斯科，外国著作出版社，一九五七年，第七六页。——原注。

[4] 维列克与瓦伦：《文学原理》，纽约，一九五六年。——原注。

[5] 同上，第一六页。——原注。

[6] 同上，第二六页。——原注。

本身的定义和目的。”[1] 在总结“文学与思想”问题的研究方面，毫无根据地坚持重复着咒语似的同一结论：“诗歌不是哲学的代替物，它具有本身的定义和目的。”[2] 归根结底，文学原理的主要对象原来只限于文学的形式方面，只限于文学的内部结构（“its mode of existence, its system of strata”[3]）。

正如我们所看到的一样，这本学生用的《文学术语辞典》在足够的程度上确切地反映着外国，尤其是美国文艺学思想的总的趋势。

维列克与瓦伦对实际研究文学作品的内部结构的理解，是和二十年代艺术语言理论研究会[4]派的俄国形式主义者加以发展的那些观点非常接近的。维列克与瓦伦多次引用他们的著作，而且以之作为《文学原理》一书阐述文体学、作诗法等章节的基础。

有趣的是，追随俄国形式主义者的美国人，完全不考虑他们的老师早已离开了二十年代的立场的这种情况。为了看一看后者已经把自己的理论观点改变得多么深刻而彻底，只要举出像托马谢夫斯基的《普希金》或《诗和语言》、什克洛夫斯基的《俄罗斯古典作家散文简论》这些著作的名字就够了。

大家知道，理论受实践的检验，因此，当美国批评家和文艺学家转入文学史研究的时候，考察一下他们怎样把有关文学分析原则的见解加以具体化，是颇为有趣的。自然，我们将要以和我们最接近的材料，以俄罗斯文学，特别是苏联文学的材料为限。

关心俄罗斯文学无疑地决不是偶然的。这种关心首先是由外国读者对苏联文学表示兴趣引起的，是由苏联文学的日益增大的影响、苏联作家的越来越多的外文译本的出现引起的。有代表性的是，一九五六年纽约出版的威廉·哈尔金斯的《俄国文学辞典》[5] 所论述的俄罗

---

[1] 维列克与瓦伦：《文学原理》，第九八页。——原注。

[2] 同上，第一一三页。——原注。

[3] “它的存在的样式，它的层次的系统”（英语）。

[4] Обществоизучения теории поэтического языка（简称 ОПОЯЗ）是以什克洛夫斯基与布里克为首的苏联青年文艺学家和语言学者当时组成的学术团体，曾经出版过一些有关艺术语言问题的论文集，提倡以形式主义的方法进行文学研究。

[5] 哈尔金斯：《俄国文学辞典》，纽约，一九五六年。——原注。

斯苏联作家已经在一百人以上，为此划出的篇幅占全书三分之一，尽管《辞典》是从远古时代来说明俄国文学的。这是苏联文学在国外所具有的那种意义的一项特殊的间接证明。尽管怀疑《辞典》的作者没有任何根据来同情苏联文学，苏联文学却不能不受到重视，不能不作为论述的对象。问题自然在于如何抵制苏联文学和它的影响。这里我们又接触到一种极为有趣的现象。看来美国文艺学家是必须遵照以上所说的在外国文学理论中常见的审美标准来研究苏联文学的。然而，刚一谈到苏联文学，美国文艺学家却又开始去关心思想和政治问题，却又从文学的认识作用，从文学如何反映苏联现实生活各方面的角度去对待文学了。例如，在一九五三年纽约出版的论文集《苏联文学透视。俄国社会一瞥》的序言里，作者为自己提出的任务是“以文学为例证来说明苏联人的行为和苏联的某些政治、社会与思想因素”。[1]

在哈尔金斯的《辞典》里，对待文学的这种思想立场也扩展到十九世纪俄国文学方面来了。例如，在有关赫尔岑的条目里，令人好笑的是，作者由于赫尔岑似乎逐渐转向自由派的改良主义而显得惊惶不安。我们很高兴，我们可以引证列宁的见解来安慰哈尔金斯。列宁认为，“赫尔岑的视线并不是转向自由主义，而是转向国际，转向马克思所领导的国际”。[2] 可是《辞典》对赫尔岑的政治变化所表示的兴趣本身，我们却不能不给予肯定的评价！……可见，同苏联文学打交道给从事研究的美国人带来了无疑是肯定的方法论影响，迫使他们就文学方面提出这样一些远远超过文学的内部结构的界限的问题。对于美国的文艺学家来说，当他们在研究苏联文学的时候，研究文学的形式问题忽然成为研究文学的内容问题了。

美国的文艺学家究竟沿着哪些方向来进攻苏联文学呢？这个问题很重要，因为他们的著作在相当大的程度上是国外修正主义的源泉。总起来说，这些著作的意图和趋势自然是十分明显的。问题是力求最大限度来贬低苏联文学的艺术意义。格列布·斯特鲁威在他那本《流亡中的俄国文学》里把这个倾向表现得极为露骨：

[1] 《苏联文学透视》，纽约，一九五三年。——原注。

[2] 《纪念赫尔岑》，《列宁全集》，第一八卷，人民出版社，一九五九年，第一一页。

"苏维埃俄罗斯文学能够拿出许多东西来和蒲宁的《阿尔先涅夫的一生》，和国外的列米左夫、什梅辽夫的杰作，和阿尔丹诺夫的具有哲学色彩的历史长篇小说，和霍达谢维奇和茨维塔耶娃以及很多青年诗人的诗，和纳波科夫的最独创的长篇小说相提并论吗?"[1] 好一个善于辞令的质问！这里用不着举出苏联作家过去四十一年来所创作的全部作品的名字，就可以证明斯特鲁威的立场是毫无根据的。但是，这本书却很有帮助，因为斯特鲁威的话正好表明了苏联文学的较为谨慎的外国批评家的心事。

外国批评家以各种方式对苏联文学实行艺术的歧视。首先是对社会主义现实主义方法的猖狂进攻，接着便提出苏联文学的创作衰退论，最后倾向于靠绝口不提多数苏联作家的姓名，靠否认许多重要作品的艺术成就，靠力求排除某些杰出作者的作品于苏联文学之外的办法，来千方百计地使苏联文学的概念贫困化。哈尔金斯的《辞典》在这方面是很有教益的。尽管这本书，像我们已然说过的一样，曾经提到一百多位苏联作家的名字，我们在书里却找不到有关伊萨柯夫斯基、马卡连柯、斯维特洛夫、安托科尔斯基、马尔沙克、基尔桑诺夫的评语。显然，没有这些名字并不能说明《辞典》的作者的学识不够丰富。力求炫耀对苏联文学各种资料来源的博学多闻，是哈尔金斯的《辞典》的特色，也是论文集《苏联文学透视》的特色。这些作者竭力使自己的著作蒙上科学的外皮，竭力以伪装的客观精神来进行叙述。大量的目录参考资料、艺术作品引文、定期出版物、评论文章、教材、教学手册等——所有这一切都应该打起一副公正地研究苏联文学史的幌子，在任何情况下都应该证明作者具有渊博的学识。因此，作者自然不能不注意伊萨柯夫斯基的创作，不能不知道《来自穷乡僻壤的人们》是马雷什金的最大的作品。这些遗漏是带有露骨的倾向性的。

论文集《苏联文学透视》里的路意扎·留克的《马克思主义和妇女》在这方面是非常有代表性的。这篇文章本身是庸俗社会学在

[1] 格列布·斯特鲁威：《流亡中的俄国文学》，纽约，一九五六年，第七页。——原注。

资产阶级批评界中的有趣表现。文章的作者给自己提出的任务是假借苏联作家的艺术作品来描绘妇女在苏维埃国家的处境。显然，用这样简单的办法去对待文学，已经没有谈论文学的内部结构、审美目的等的必要了。文学作品在这里其实被当作了参考资料。实际上，文章的作者是把艺术作品与任何一种正式文件和统计数字同样看待的，是把艺术作品与任何一种有关妇女的平均劳动生产率，有关对工人的生产劳动组织进行技术检验的结果，有关妇女参加社会主义竞赛的百分比的资料之类同样看待的。

这里还有一个值得注意的现象。作者在研究苏联文学中的妇女形象的时候，甚至没有提起这样一些出色的形象，如《静静的顿河》里的阿克西尼娅、《苦难的历程》里的卡嘉、达莎与阿格里平娜，却宁愿借助于一些艺术价值颇为有限的作品，而且用这种方式把关于苏联文学的妇女形象的极其贬低而贫乏的概念提供自己的读者。

论文集《苏联文学透视》里没有分析苏联文学经典作品的著作。论文集的作者几乎没有提起苏联文学最大代表人物的名字。然而，像潘捷列蒙·罗曼诺夫的短篇小说或马拉式金的《月亮从西边出来》这些早已被人们忘记的作品，却受到仔细的和津津有味的研究。假如一谈到苏联的讽刺文学，那就把米哈依尔·左勤科宣布为它的中心人物。有关左勤科的创作的一篇文章的作者雷别卡·多玛尔所以器重这位作家，是由于“他确信革命与国家制度的形式的变化不可能改变人的天性，因此，共产党对人民进行改造，使男子与妇女变得更加完美的一切努力和诺言注定会遭到失败”，是由于左勤科的“将来生活会变得美好、人们的日子会过得圆满而幸福的想法引起……公开的嘲笑”。[1] 左勤科的创作虽然具有一切重大的错误，这种把他变为反苏作家的坦率的意图，本身却是非常不正确的。可是左勤科的不幸就在这里，他那毫无疑问的艺术才能恰恰由于他的思想见解的简单有限而表现为片面单调。在他的几篇后期的小说中，这一点表现得特别强烈，他已经处于一个讲故事者的地位，却摆脱不了自己的讽刺人物的庸俗口吻。论文集的作者把米哈依尔·左勤科好像变为苏联讽刺文学

[1] 《苏联文学透视》，第二一〇页。——原注。

的最大代表人这件事，照旧不过是坚决力求贬低苏联文学并使其贫困化的一个方式。

在外国读者的心目中使苏联文学贫困化，还通过另一个方式——直接主观和错误地评价许多苏联作品的方式来加以进行，这是哈尔金斯的《辞典》的特色。《辞典》提到了巴甫连柯的长篇小说《幸福》，却又武断地补充道，这是“一部非常贫乏的长篇小说”。为什么是一部贫乏的长篇小说呢？苏联批评家对它的评价是这样的吗？不，小说中伏罗巴耶夫的形象，按照功绩而论，被认为是战后几年来苏联文学的艺术成就之一。在这个形象身上，令人信服地表现着苏联人的一些主要性格特征。《辞典》本身是否表明了这部长篇小说的弱点呢？没有，它除了武断的评价以外，并无任何论据。读者应该相信《辞典》里的话。可是这句话却未必够得上是诚恳的。

绥拉菲摩维支的《铁流》、富曼诺夫的《恰巴耶夫》、尼·奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》——所有这些作品都具有如此广大的国际声望，以致这里不能不谈到它们的艺术重要性，不能不谈到这些作品的主人公的鲜明形象。然而，在哈尔金斯的《辞典》里，它们却仍旧被武断地确定为“原始的”作品。

但是，在描写国内战争方面，巴别尔却较之萧洛霍夫更加受到重视。

这样一来，对苏联文学的描绘就有了完全任意的性质。以如此之大的偏见来分布光与影，以致图画本身丧失了实在的轮廓。既然还存在着一些具有如此显著的世界威信的作家，那就很艰把他们的作品列为贫乏或原始的作品。不过，正如哈尔金斯所说的一样，出路是可以找到的：他建议实质上在苏联文学以外去分析这些作家。例如，照他的说法，高尔基“仅仅是十九世纪俄国现实主义发展中的最后一个首要人物”。[1] 这里是否还用得着重复一句，说高尔基不仅给俄罗斯文学，而且给世界文学带来了在原则上是新的性格呢？这是内心世界和社会活动都取决于为社会主义而奋斗的激情的人的性格。这种性格是二十世纪文学用来反映新的历史时期——社会主义革命时期的一系

[1] 哈尔金斯：《俄国文学辞典》，第二八六页。——原注。

列英雄形象的始祖。然而，《辞典》的作者只限于给长篇小说《母亲》加上唯一的一个定语，说这部作品是“枯燥的”。

至于萧洛霍夫，那么他的《静静的顿河》，据哈尔金斯说，是“同社会主义现实主义的字义和精神无关的”。[1] 然而，作者既不认为有必要去解释《静静的顿河》在苏联为什么是一部最受欢迎的作品，又不认为有必要来说明，在《静静的顿河》里究竟有什么东西违反了社会主义现实主义——是萧洛霍夫以极大的艺术力量表现了一个人（脱离人民运动给他带来了精神上的毁灭）的悲剧呢，还是他把人民运动表现为人民群众为求得解放而进行的斗争呢？

可见，即使在具有和《辞典》（就其本身的性质来说，它严格要求客观而可靠地对事实进行叙述）一样的体裁的文艺学著作里，美国的研究者也采取了一套任意的和歪曲现实的评价方法，科学著作所固有的客观性的任何“许可”都不能证明这些方法是正确的。苏联文学没有高尔基和萧洛霍夫，社会主义现实主义没有长篇小说《母亲》与《静静的顿河》，恰巴耶夫与柯察金是原始的形象，《月亮从西边出来》是苏联文学的卓越作品，马雅可夫斯基是未来主义者，叶赛宁是国内的侨民等——所有这一切自然都超过了起码的科学客观性的范围。

同样，散布在国外的以及我们予以考察的这几本书所大力进行的解释，也是颇为任意的。这种解释把苏联文学的发展过程本身说成似乎是苏联文学的创作衰退的过程。从这种观点看来，二十年代——各式各样的流派和团体展开斗争的年代才是苏联文学的繁荣时期。这种观点极为常见于国外的批评界，可是却禁不起任何具体历史的和文学的检验。完全可以理解，苏联文学发展的初期主要是以社会关系中的矛盾还不曾获得解决和许多作家的动摇为特点的，这些作家当时只能逐渐开始理解已经完成的革命转变。这就在显著的程度上决定了二十年代的文学的思想探索的复杂性和矛盾性。作家在这些探索中摸索着与革命的时代一致的道路，因而也就是在创作上一致的道路。

列昂诺夫早已在一九三三年一月公正地论述了我国艺术知识分子

[1] 哈尔金斯：《俄国文学辞典》，第二九一页。——原注。

的两个发展阶段。

第一阶段取决于这种情况，即知识分子主要还处在旧传统的支配下，而"第二阶段的特点恰好在于从根本上重新考虑这些传统，在于不仅把十月革命认为是既成事实，而且从思想上把十月革命当作最后转入工人阶级立场的途径"。[1]

二十年代的文学中的思想和艺术倾向的多样化，对于当时的历史条件来说，是完全可以理解的。不过，二十年代的文学为获得创作上的一致而采取的方式，也同样是合乎规律的。一九二四年，由阿·托尔斯泰、叶赛宁、普利什文、吉洪诺夫和其他许多人签名的作家写给俄共（布）中央的信里曾经非常明确地谈到这一点。信中写道："我们以为，作家的才能及其与时代的协调是作家的两件主要的有价值的东西。……我们认为，文学应该成为环绕着我们的这种新生活的表达者。"[2]

文学发展的意义就在于此，离开了这种意义就不能理解二十年代的苏联文学。这是作家探索"与时代的协调"的年代，因而也是他们在一个共同的艺术方法——社会主义现实主义方法的周围互相接近的年代。位于这些探索的中心的是作家力求观察和表现革命所创造的新人形象的意愿。这一项创作任务——创造新人的形象——当时自然是极为艰巨的。二十年代进行的这些探索的多样化，首先就是和苏联作家当时所面临的创作困难联系在一起的。这些探索本身——在那种历史条件下，这是完全可以理解的——决不是繁荣的迹象。它们仅仅是这一繁荣的准备，是到达更为深刻的创作概括的准备。阿列克赛·托尔斯泰在一九二四年写道："至于文学中迄今还不见经传的那些新的典型，那些在革命的火焰中受过锻炼的，以及今后将用幽灵的双手去叩击那睡不着觉的艺术家的窗门的新的典型，——所有他们这些人都有待于体现。我就是想知道这样的新人。我就是想知道今天的自我。……我现在把宏伟的现实主义拿来与唯美主义作一番对照。这种

[1] 《苏联艺术报》，一九三三年一月二十六日。——原注。

[2] 《关于俄共（布）在文学方面的政策》，莫斯科，一九二四年，第一〇六——一〇七页。——原注。

文学的任务是创造人。它的方法是塑造典型。它的激情是全人类的幸福，是完美。它的信念是人的伟大。它的道路一直通向那崇高的目的，那满怀热情地、全力以赴地去创造那巨人的典型。”❶

二十年代的文学作品的艺术意义首先取决于作家把这种新人的典型描绘到什么程度。费定对富曼诺夫的中篇小说《恰巴耶夫》（哈尔金斯居然如此草率地把这部小说列为“原始的”作品）所作的考虑，在这一方面是很有帮助的。费定认为这部小说的意义恰好在于，通过这部作品，“富曼诺夫对批评界要求作家表现新时代主人公这一点给予了最初的强有力的支持，——对苏联文学中的未知的和应有的事物的支持。……在二十年代初期，只有为数不多的一些作家认真坐下来解决这个问题。几乎有一大部分人以为，当生活还没有创造出现代主人公的完全固定下来的形体的时候，问题可以暂缓解决。像处理富曼诺夫的主人公这样来处理问题，除了富曼诺夫以外，从来还不曾有人提出过。……‘富于现代意义的主人公何在?’这就是越来越尖锐地摆在作家面前的问题。它也是主要的问题”。❷

可见，事情的实质并不在于二十年代的文学辩论的表面上的五花八门和忙忙乱乱，而在于苏联作家在解决这一共同的、中心的问题——创造新主人公问题方面逐渐互相接近，因而也就是在探索符合这一任务的新的艺术手段方面逐渐互相接近。这些新的艺术手段是：能够使新人物出现的新的情节场面，能够揭示新人物的新的语言气氛等。自然，当时所说的并不是创造某一个共同的主人公的问题，而是依照该作家最为接近的那些社会生活环境的差别来极其丰富多彩地体现这一典型的问题。这个中心的创作问题的解决也确定了苏联文学发展的基本方向，确定了苏联文学在描写现代生活的作品中，在对于历史过程的理解中的创作成长。马雷什金从《车站》到《来自穷乡僻壤的人们》的道路、列昂诺夫从《翁季罗夫斯克》到《俄罗斯森林》的道路、阿·托尔斯泰从短篇小说《彼得的一天》到长篇小说《彼

❶ 阿·托尔斯泰：《文学的任务》，《苏联作家论社会主义现实主义》（苏联文艺理论译丛第二集），人民文学出版社，一九六〇年，第六〇——六一页。

❷ 费定：《伊里亚·爱伦堡。创作道路简评》，《文学报》，一九五一年二月十三日。——原注。

得一世》的道路、谢尔盖耶夫·青斯基到《塞瓦斯托波尔苦战记》的道路、萧洛霍夫到《静静的顿河》与《被开垦的处女地》的道路，都是这一完整的过程的足以令人信服的例证。自然，它不是一条笔直的道路。在这条道路上自然也出现过个人迷信和与此有关的教条主义的发展。它们不能不影响文学过程的发展，可是它们不能改变这种发展的基本方向。恰好在三十年代里，阿·托尔斯泰、萧洛霍夫、高尔基创造出自己的最大的作品，出现了像马卡连柯、伊萨柯夫斯基、尼·奥斯特洛夫斯基、特瓦尔朵夫斯基等这样一些优秀的作家。可是问题不仅在于有了最出色的作品，而且在于有了决定三十年代的文学比二十年代的文学更有分量、更为重要的个别作家。假如说在二十年代，——这也是完全可以理解的，——创造最明确、最充分地体现革命时代所培育和造成的特点的新主人公、新人是一项中心问题的话，那么，三十年代的文学的特色就在于力求以广泛而完整地加以揭示的生活过程来表现这种人物。正如对于文学的主人公的探索曾经在二十年代被证明是正确的一样，从史诗的角度去描写人的三十年代的文学的这一最有代表性的特点，也同样在历史上被证明是正确的。这就是我们在三十年代的文学里看到创造《苦难的历程》、《静静的顿河》与其他长篇史诗的倾向的缘故。它们的任务在于以最复杂、最展开的形式来表现生活的过程。

正是在这些年代里，才出现了将人的内心世界展示为复杂的精神发展过程的作品，而这种过程归根结底恰好取决于十月革命所唤醒的那种事物。《钢铁是怎样炼成的》、《教育诗》等就是这样的长篇小说，个性的发展过程恰好构成了它们的中心。

这里，我们并不以论述整个苏联文学史的发展为自己的任务。对于我们来说，重要的是在于以三十年代的文学为例，以之与二十年代进行比较，来说明“衰退”论的毫无根据。二十年代与三十年代的文学是不可分割地相互联系在一起的。这是统一的历史过程的两个环节，它们的特点是在历史上被巩固和证明了的，并且，我们所看到的是扩大文学视野的过程。流行的“衰退”论所以能够产生，不过是靠歪曲历史和文学的远景罢了。

哈尔金斯的书也好，论文集《苏联文学透视》也好，都一致把

二十年代的文学解释为标志苏联文学发展过程的下降曲线的顶点。这就是他们大力予以维护的共同立场。这种立场的政治意义是十分明显的，是可以理解的。然而，用文学史的事实作为这种立场的根据，却是不可能的。正因为如此，依靠任意评价苏联文学作品，依靠使最大的作家和苏联文学脱离关系来削弱苏联文学等的企图与断言苏联文学的艺术质量低落，才这样紧密地互相联系在一起。它的逻辑就在于此。但这是有偏见的政治倾向的逻辑，不是客观的科学思维的逻辑。

在美国批评家对苏联文学的艺术方法——社会主义现实主义的方法所作的评价中，更清楚地表现着这种偏见。

外国批评家对社会主义现实主义方法的实质与作用的否定或歪曲，是和一些带有共同性与特殊性的原因有关的。必须首先注意，正如我们所已经指出的一样，外国文艺学的主要弱点是和它不注意文艺学方法论的一些总的问题有关的，是和它不愿意、不可能解答一些中心问题有关的，而这些中心问题是与确定文学创作的性质和社会作用联系在一起的。

假如在我们所论述过的学生用的《文学术语辞典》里，对现实主义这一概念的缺乏注意可以解释为替训练不够的听众准备的教学科目问题的简单化，那么，在凯塞尔的书里缺乏这一概念以及在维列克与瓦伦的书里顺便把真正有限的几句话分给这一概念，可以说已然证明了一种具有原则性的立场，证明了艺术方法本身在他们看来是无关紧要的。

有代表性的是，哈尔金斯对弗洛伊德主义同苏联文艺学水火不兼容这一点表示遗憾，他应用弗洛伊德主义去分析陀思妥耶夫斯基的《卡拉马卓夫兄弟》[1]，并且在小说里发现了似乎对创作过程起决定作用的一整套传统的弗洛伊德式的下意识刺激："奥狄浦斯情结"[2]、醉心于"近亲相奸"等。

显然，从这种方法论的立场，就艺术方法，特别是社会主义现实主义的方法来提问题，老实说，本身就是不合规律的，因为艺术创作

---

[1] 哈尔金斯：《俄国文学辞典》，第六一、九二页。——原注。

[2] 旧译为"恋母心结"。

的本质完全被曲解了。文学创作的社会性质、支配文学过程的规律性，在他的这种理解中自然不能不被置于视野之外。艺术家的个性在对文学的这种理解中被设想为艺术家的创作的唯一源泉。

在缺乏文艺学眼光的情形下，在对文学创作的性质和任务的见解受到极大限制的情形下，可能存在着形成许多误解的一个相当重要的原因。这种误解是与外国资产阶级批评家对社会主义现实主义的解释有关的。可是在人民民主国家的某些批评家中间，有时也存在着类似的受局限的文学见解。

在这种意义上有代表性的是谢凯尔斯卡的声明，她宣称即使苏联的批评家也“没有能力断定高尔基、马雅可夫斯基和萧洛霍夫应该把自己的世界荣誉归功于社会主义现实主义的方法”。[1] 说这种话的人没有考虑高尔基、马雅可夫斯基和萧洛霍夫的创作发现了解决现代艺术所面临的基本问题的深刻的一致，也就是和创作方法的真正一致有关的东西。因此，究竟什么叫作社会主义现实主义，应该在他们的创作中去寻找答案。

但是，外国批评界不能就文学过程的规律性提问题和由于这种缘故而不能理解方法这一概念的意义，这显然不是基本的、主要的。基本的，特别是对于使我们感到兴趣的美国文艺学的那些书籍来说，自然是为了消灭社会主义现实主义的方法而积极展开斗争。

这里，正如在开始的时候一样，有助于我们的不是去请教知名的文艺学家，而是去请教流行说法的代表者。大家知道，这种流行说法往往是从后生晚辈的嘴里讲出来的。我们有权利认为约翰·根室是资产阶级世界的流行说法的代表者，他那本《今日俄国内幕》[2] 曾经由我国的报刊予以阐述。

这本书的趣味在于它的作者，这位美国名记者，在尽可能周密地研究了今日俄国的生活之后，已经得出了重要的，尽管是令他不太愉快的结论。他当时就应该以相当严肃的态度把这些结论讲述给美国读

---

[1] 雅德维嘉·谢凯尔斯卡：《论社会主义现实主义与保卫高尔基》，《新文化》，华沙，一九五六年，第四四期。——原注。

[2] 约翰·根室：《今日俄国内幕》，伦敦，一九五六年。——原注。

者。他的第一个结论有关他所认识到的苏联强国的工业与科学威力，第二个结论有关决定苏联政策的真诚而坚定的和平愿望的一项明确的声明。由一名美国记者把这种结论作出来也是很有好处的，尽管他的书里充斥着对苏维埃俄罗斯的极大恶感。

文学与艺术已经不那么使根室感觉兴趣了。假使他接触到它们的时候，那么，他的注意力在很大的程度上集中于：哪一个苏联作家当他的面就着桃子喝酒，谁有什么样子的别墅，谁得了多少稿费。

显然，在这种庸俗的商贩气的方法论的基础上，根室对社会主义现实主义所进行的思考，也应该是极其简单明白的，正如未来主义者所说的一样，“简单得好像牛叫”。的确，根室在毫不费力地宣称，“就苏联的观点看来，伦勃朗和狄更斯是社会主义现实主义的优秀范例”。[1] 不过，对于他来说，主要的自然是苏联艺术在受着“社会主义现实主义的控制”，因此，苏联艺术是“陈腐而平凡的”，“当它处于社会主义现实主义的控制之下的时候，就不会获得国际的承认”。[2]

哈尔金斯痛心于赫尔岑的自由主义。根室号召苏联作家去获得国际的承认。这种关怀不能不使我们深为感动。然而，社会主义现实主义妨碍这种承认也好，或者，像哈尔金斯所说的一样，社会主义现实主义是“作家必须遵守的教条”也好，——这都是一个公式，是在形形色色的修正主义者当中已经获得承认的公式，它自然具有明确的政治意义。根室至少是首尾一致的。社会主义现实主义如果是教条，那么，来自社会主义现实主义的文学就是陈腐而平凡的。在教条的基础上不可能创造出真正的艺术作品来。可是谢凯尔斯卡却在谈论高尔基、马雅可夫斯基和萧洛霍夫的世界荣誉。不错，她企图使他们离开社会主义现实主义。可是苏联作家在世界各个国家里都享有相当大的名望，因此，把苏联文学的艺术意义缩小在它的三个，尽管是三个最大的代表人的活动范围之内，已经是一件不可能的事了。

我们在《苏联文学透视》这本论文集里读到：“从批评趣味的普通标准看来，相当大的一部分作品（苏联作家的——季莫菲耶夫）

[1] 约翰·根室：《今日俄国内幕》，伦敦，第三一五页。——原注。

[2] 同上，第三五一页。——原注。

具有高度的艺术优点。”[1]

在谈到不仅是俄罗斯文学，而且是苏联其他民族的文学的时候，这本论文集的作者们承认，它创造出“这些远方的民族的动人的生活图画”。假定我们也按照谢凯尔斯卡的方法从这些作品里抽掉社会主义现实主义，我们就会得出一个非常简单的公式：在苏联作家的好作品里没有社会主义现实主义，在坏作品里它却占着统治地位。这种立场显然是站不住脚的。苏联文学的大规模流传、它的日益增长的影响、它在国外赢得的广大读者群众，已经排除了这种简单地否认苏联作家具有内部的创作一致的可能性。“教条”论是从认为艺术方法是创作的纯主观因素这种见解出发的。然而，作为艺术方法的基础的，却是生活过程的客观规律性。

方法首先是艺术在回答现代生活的基本问题方面，在每个特定的历史时期内为本身找到的途径。社会主义现实主义就是二十世纪的进步艺术在回答为社会主义和共产主义而斗争的时代的基本问题方面已经为本身找到的途径。生活本身给作家提出了这些基本问题；作家在生活中找到了高尚的理想；他在生活中发现了为这些理想而奋斗的人的英雄性格；他在生活中看到了揭示这些性格的社会冲突。

社会主义现实主义首先意味着作家由于这些理想而受到的鼓舞，意味着作家对于被他认为是这些理想的化身的人们的兴趣，意味着对于这些人所参加的冲突的描写。

在中心创作问题的这种范围内，表现着时代的社会历史的规律性。高尔基在长篇小说《母亲》里看出了这些规律性，萧洛霍夫通过《静静的顿河》把它们反映在新的历史形式里，苏联作家今天正在按照新的方式去进行观察。

显然，一般的创作趣味的相似也不能不表现为相对的文体上的接近，例如，表现为对于民间语言的兴趣、情节的选择、主题的呼应等。可是所有这一切将要取决于作家的创作个性、才能、文化、眼界和技巧。

方法就是为作家显示生活理想的范围的可能性，作家是在这些理

[1] 《苏联文学透视》，第二〇页。——原注。

想的光辉照耀下去体会现实的；它也是为作家显示人物和冲突的可能性，这些人物和冲突首先是和为这些理想而进行的斗争联系在一起的。方法只能在作家的个人风格里获得本身的实现。

因此，社会主义现实主义的方法本身并不能为作家提供任何艺术性与质量的保证。它仅仅确定获得艺术性与质量的最有利的可能性，也就是以深刻地认识现实去武装作家，指导作家去注意生活的最主要方面。至于作家究竟能够理解和观察到什么东西，乃是属于他的个人责任感的事情。

在把社会主义现实主义曲解为好像束缚作家的人为的教条并且通过贫乏的作品去说明这种教条的时候，修正主义的批评界完成了两种偷换。它用作家的主观的任意去偷换产生社会主义现实主义的客观历史条件，并且从而把方法与风格混淆起来，同时强调作家的个性，以便将作家的弱点与错误归咎于艺术方法，使他的成就和优点脱离这个方法。

我们以上所说的“教条”的观念就是这样产生的。这种观念的哲学根源很明显。它是在资产阶级哲学和美学中颇为流行的那种不可知论的基础上产生的，而且在使我们感到兴趣的这些书籍里有明确的表现。“艺术本身并不抱有任何最后的、实际的或道德的目的。它本身可能被认为是艺术家的事情，”[1] 论文集《苏联文学透视》的编者西蒙斯在他那篇论述苏共文学政策的文章里这样说。

以艺术本身所固有的目的从内部来证明艺术的这种观念，构成了维列克与瓦伦的文学原理的基础。把自主的艺术和功利的艺术对立起来，是哈尔金斯的《辞典》的中心思想。他有足够的理由认为苏联文学的创作原则起源于别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的美学。可是他却认为别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的美学不是起源于别人，而是起源于……可怕的伊凡，起源于“从可怕的伊凡时代就竭力使文学去维护规定的道德常规或政治标准”[2] 的那些人。

---

[1] 《苏联文学透视》，第四页。——原注。

[2] 哈尔金斯：《俄国文学辞典》，第二一八页。——原注。

可见，《文学术语辞典》的作者们在拒绝把“思想”这个术语收入自己的《辞典》而对 nonsense verse（毫无意义的诗）进行详细分析的时候并没有弄错……

我们的评论就此结束了。

关于苏联文学的问题和关于针对苏联文学的美国反动批评的问题，是有关两种美学体系的斗争的问题，即从古典文学的传统中成长起来的社会主义现实主义的先进美学体系和不可知论与口是心非的不问政治的美学体系的斗争的问题。

（王云和译自《反对外国文艺学中的资产阶级观念和修正主义》，莫斯科，国立文学出版社，一九五九年。）

文学理论上的中立主义

（评沃尔夫冈·凯塞尔的论文）

〔苏联〕B·柯日诺夫

近二十年来——从第二次世界大战开始——瑞士在西欧资产阶级的文艺学方面起着很大的作用。在一些学术机关、定期文集的编辑部、苏黎世和伯尔尼的出版社的周围，聚集了几十个用德文积极从事著述的理论家。在一九四〇——一九五〇年间，这里刊行了一系列有关世界和欧洲文学史的研究著作、文学手册、书报述评，特别刊行了一系列理论性的著作。

文艺科学在瑞士取得的这种发展绝不是偶然的，首先它和政治上中立的一些特殊条件有连带关系，这些条件最近使瑞士几乎在欧洲所有一切国家中处于特殊地位。“中立”本身的性质是和在这里发展着的文艺学方向的特性相适应的。

瑞士介于德、法、意三国之间的地理环境本身也是相当重要的；德国具有二百年有系统的美学和文学理论的传统，法国广泛地发展过所谓“文体评论”，在意大利和本尼迪托·克罗齐的名字有关的理论方向已经继续发展了半个世纪。瑞士现代文学理论的形成，是和文艺科学的这三个流派分不开的。最后，瑞士文艺学在本国还有一个“源泉”，那就是产生过像沙利·巴里那样著名的文体理论家的日内瓦语言学派。

目前，在欧洲资本主义国家，除了德意志联邦共和国以外，就要

数瑞士是学院派文学理论的最大中心了[1]。（在法、英、意各国，多半只进行一些关于过去和现代文学的例行评论和研究工作，这些工作并不直接提出理论问题）。但是，应该指出，本文将要谈到的一些理论家，绝不都是瑞士人；例如其中许多人就生活在德意志联邦共和国。然而，他们都或多或少依赖着瑞士本国的理论家，而且，他们的著作主要也是由瑞士出版社出版的。

在只是一味奖励用种族主义的论调纵谈文学的纳粹主义统治时期，德国的理论文艺学停止了发展。希特勒政权崩溃以后，德意志联邦共和国的文艺学仍然停留在三十年代初期的水平上。

但在这个时期以前，德国文学理论的一个新的流派，已经在中立的瑞士形成了，一些从纳粹德国逃亡出来的文艺学家也参加了这个新的流派。这个新的流派把二十年代的文学理论[2]看成是一个过了时的阶段，是一份重要的、但是陈旧的遗产。

现在，在德语资本主义国家的文艺理论方面起主要作用的是这样一些研究家：他们于三十年代末至四十年代初曾在国外发表过意见，战后在瑞士出版了自己的主要著作。这里可以举出艾米尔·施泰格尔、艾里希·奥尔巴赫（一八九二——一九五七）、沃尔夫冈·凯塞尔、汉涅斯·麦德尔和马克斯·维尔里的名字来。

"苏黎世学派"的首脑人物艾米尔·施泰格尔，无疑是一个最值得注意和最有影响的理论家。瑞士在资产阶级文艺科学中所以能有今天的地位，主要应归功于施泰格尔和他的学生的著作。施泰格尔的著作（《时间是诗人的想象力。布伦塔诺、歌德、凯勒》、《十九世纪的德语杰作》、《诗学的基本概念》、《音乐和诗歌》[3]）以及他的许多论文都为诗歌创作提出了一般的概念，这种概念在一定程度上是和最新

---

[1] 另一个"中心"是美国大学中的文艺学，但是在美国起着巨大作用的还是德国侨民（如列奥·史皮采尔、卡尔·维艾特）和欧洲其他国家的侨民。——原注。

[2] 这里指的是奥斯卡·瓦尔采里、卡尔·弗斯勒、列文·舒根、威廉·狄别里乌斯的理论观点，他们的著作都有俄文版本，而且或多或少地都是我们所熟悉的。——原注。

[3] Emil Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Brentano, Goethe, Keller. Zürich, 1939 (2 - te Aufl. 1948); Meisterwerke deu-tscher Sprache im XIX Jh., Zürich, 1943; Grundbegriffe der Poetik, Zürich, 1946 (2 - te Aufl. 1951); Musik und Dichtung, Zürich, 1947——原注。

的存在主义哲学有关的。

在施泰格尔的著作中有不少准确的观察和推论，但是他的理论观点的唯心论的真正原因和他有意识的反历史主义束缚了他向前进展，挡住了使他真正了解艺术创作的道路。尽管如此，施泰格尔的著作，无疑仍然是值得仔细批判分析的。这样进行分析，一方面能富有教育意义地展示出一般理论方面的毫无成就，——错误的方法论往往使甚至最有才能的学者都会落得这样的结果，——同时还能对诗的体裁、结构和风格作出个别有价值的论断。

但是，在一篇旨在一般地阐述西欧文艺学流派之一的文章里分析施泰格尔的著作，是未必适宜的。这样的分析会占用许多篇幅，而最重要的还是，它所能提供的也只是关于一个文艺学家的观点的概念，而不是关于瑞士的现代文学理论的概念。因此，倒不如研究研究那些表示某种"中间"路线的、含有"典型"综合的文艺观点的一般理论著作更为适当。这里，格廷根大学教授沃尔夫冈·凯塞尔的论文《语言艺术作品。文艺学引论》可以用来作为真正的研究对象，这篇论文一九五六年曾在伯尔尼印行过第四版。

不久前在我国出版的瑞士人马克斯·维尔里的一本理论兼目录学性质的著作中，可以读到这样一段："到目前为止，在诗学和文体评论方面提供了最好的评价的，要算是沃尔夫冈·凯塞尔的卓越著作了"。[1]

这本书是由《分析法的基本概念》和《综合法的基本概念》这两个部分组成的。第一部分分析了内容（题材、主题、中心主题、情节）和诗（音步、行、节、韵脚等）的概念、语言的形式（谐音、修辞格、转意语、语型等）以及抒情诗、戏剧、史诗的结构。第二部分的开头一章谈的是作品的"思想"，以后各章谈的是各种体裁的结构。

关于结构、韵律、风格、体裁的几章是有着不少关于诗的形式的个别特点的有趣见解的。试举他对二十世纪批判现实主义的最大的长

[1] 维尔里：《普通文艺学》，第七六页。——原注。

篇小说之一——斯坦倍克的《忿怒的葡萄》——的结构的见解为例。凯塞尔写道："在描写农场主家庭的艰苦奋斗道路的新情节的每一章之前，照例有从另一方面来加以开展，也就是从另一种格外广阔的前景来予以观察的一章。这里谈的是一般农场主和加利福尼亚的农场主，说的是投机商人和交易所，是政府的措施和社会舆论，——简短点说，谈的是在这个家庭所必须经过的空间内起作用的一切力量。"这种用"两方面的正确交替"组成的结构，在凯塞尔看来，就创造出一种特殊的史诗气魄。[1]

关于抒情诗、戏剧和史诗的叙述形式（Darbietung）这一章写得很有意思。对实践和理论来说都很重要的叙述形式或叙述方法的问题（例如，用第一人称写的小说、书信体的形式等），在最近期间，几乎就没有被我们的研究家所触及。

值得注意的是对于那种以原始的办法对待作品风格研究的态度——这种态度用传统的公式来表示，即"风格就是人"，——也进行了尖锐的批评。凯塞尔确切地指出了这种方法学的不可靠和无根据，而这种方法学正是弗斯勒、史皮采尔、弗里德利希·洪多尔夫以及西方其他著名文艺学家的风格论的基础（参见第二七五——二八九页）。

总的说来，对那些同现代主义文学有关的理论（以及现代主义文学本身），凯塞尔是不大赞成的，这一点对德、英、美、各国绝大部分文艺学家，甚至对人民民主国家中的某些研究家来说，却很具有代表性。因此，他在这本书里一开始就对克罗齐的一般概念进行了客气的、然而却是坚决的批评，这绝不是偶然的（第十五——十六页）。

凯塞尔的观点和柏格森、弗洛伊德、艾略特这样一些一般公认的"大师"的哲学思想和美学思想还是不一致的。另一方面，凯塞尔却又常常企图利用古典美学。他竭力把他的观念的中心定义同赫尔德

---

[1] 沃尔夫冈·凯塞尔：《语言艺术作品。文艺学引论》，第四版（第一版，一九四八年），泊尔尼，一九五六年，第一七八——一七九页。以下引文均根据这一版本。——原注。

尔、歌德、史雷格尔这些人的思想结合起来（第二九〇页）。他在自己的概括性的论述里，首先依靠欧洲文学的古典作品，而对最近几十年来的现代主义是采取批判态度的。

在关于语言的形式的那一章里，凯塞尔谈到了乔埃斯的《尤利西斯》中的“语言的不堪设想的堕落现象”，并且指出，现代主义对于艺术语言的破坏，“其结果是表现主义中的一切语言关系都遭到分裂，同时还产生一种不成体统的、已经不能再称其为语言的含糊话”。接着他又继续嘲笑地说，“对于语言的发展来说，达达主义并没有危险，因为它根本就是毫无意义的东西。过去象征主义的有时是无意识的企图——使诗的语言摆脱掉‘有逻辑性的’固定句法的控制，要比达达主义危险得多和蕴育着更多的不良后果。”（第一四七页）

在另一个地方我们还可以读到，“詹姆士·乔埃斯的《尤利西斯》是一部极为大家所熟悉的实验性作品，在这部作品里，阅读的时间和所讲述的事件本身的时间大体相等……最后就可以得出荒谬的结果，”研究家不无幽默地指出，“要想彻底达到这样的一致，当你认为，读者现在该去睡觉的时候，便打发小说里的主人公也去睡觉，以便次日清晨共进早餐时再继续阅读。只有失迷了路途的自然主义，”凯塞尔这时已经十分严肃地说：“才会认为，用这种方法总可以达到什么效果，而看不到，这样恰恰会给艺术创作的本质带来极其惨重的危害。每一个读者对艺术作品的世界本身都适应到这种地步（也应该如此），因而不会去把艺术作品里的世界的时间进程同客观的进程加以精确的对照的。我们醉心于作者强迫我们接受的那个速度……我们拨给了作者一段描述各种事态所需要的时间；在这种情况下，时间对于我们来说在一定程度上是不前进的。另一方面，当他概括地谈到漫长的间歇时间的时候，我们也就随着作者跳过这段漫长的间歇时间。”（第二〇七——二〇八页）

但是，在指出凯塞尔这本书的优点时，绝不能忽略它的总的观念。要知道，这里谈的是《文艺学引论》，是系统的文学理论。十分明显，这部著作的主要目的是确定文学的基本范畴和为研究文学提供一般的方法论。在评价凯塞尔这本书的时候，正应当把这一点放到首

要地位。

凯塞尔的方法论的实质，根据他的书名——《语言艺术作品》——就已经突出地表现出来了。当然，就书名本身而言，可以作各种不同的解释。但就书的一般内容而言，这部书的书名就给人以不折不扣的、十分强烈的形式主义的印象。这一点从作者的序言里就已经看得很清楚了。

“本书的目的在于探讨一些研究方法，在这种方法的指导下，诗歌被看作是语言艺术的作品。近百年来的研究工作，大部分是根据另一种提问题的方法进行的。他们把作品同诗歌以外的现象混为一谈，认为，只有通过这些现象才能展示特殊的生活，在这种情况下，作品就应当是特殊生活的反映。诗人个性或他的世界观，文学流派或世代、社会集团或国家、时代精神或民族性格以及最后问题和思想——这些就是人们企图通过诗歌去接近的那些生活力量……问题产生了：在这种情况下，人们是不是忽视了语言艺术作品的本质了呢？是不是忽略了文学研究任务本身了呢？

“诗歌作品不是作为某种另外事物的反映而存在、而产生的，它是作为一种与外界隔绝的语言结构而存在、而产生的。由于这个缘故，最坚决的研究志愿必须是：确定创造性的语言力量，了解这些力量的相互作用，而且，个别作品的完整性必须做到一目了然。”（第五页，着重点是我加的——柯日诺夫。）

在这篇总的声明里，非常清楚地流露出一切形式主义文学理论作为基础的哲学内容，——“内在的”唯心主义、否认社会存在在社会意识发展中的决定性作用。

凯塞尔叙述了自己的基本的、方法论的原则以后，给自己提出了这样一项任务：划分文学语言的艺术作品同所有其他语言作品——科学著作、情报和事务性文献、人们日常言论的界限。十分自然，这种划分同时也确定了艺术作品的特点。凯塞尔认为艺术作品中有两种特点，“有两条能从广义的文学里分出狭义范畴的标准”。让我们先来谈一谈其中的第一条“标准”。

凯塞尔在引证尼柯劳斯·莱瑙那首题为《秋末》的诗的第一行——“阴沉沉的乌云，秋天的呼吸……”——的时候，这样肯定

地说："我们能想象得出，这两句诗是一段日常生活谈话的记录，譬如说，是两个谈论天气和四季节令的人的一段谈话记录。在这种场合下，这两句诗里所包含的意义，指的是与讲话人无关的、属于现实的事物的存在状态……但是，如果我们在原来的地方读这两句诗，也就是说，如果我们把头两句诗作为莱瑙那首诗的第一行来读的话，我们必须用完全不同的方式去感受它们，否则我们就会完全忽略它们的'意义'。因为诗的意义已经不再属于事物的实际状态了。诗中事物的状态具有异常虚幻的事物的，无论如何也是一种完全独特的存在，这种存在和事物的实际状态有着质的差别"（第十三页），它是以"诗的境界"（第十四页）的姿态出现的。在另一个地方，作者更确切地表达了自己的立场："在数学的论证中或在教学的文章里，意义关系的是语言以外的客观现象。然而在诗歌里，由语言引申到生活的客观现象只'存在'于语言的内部。意义指的并非某种固定的现实性。"（第二八九页）

这种观念绝不是凯塞尔本人或者甚至是他的同行的小圈子的财富；它被鼓吹为最新的形式主义文学理论的某种基本"定理"；同时用自己的迷惑人的"复杂性"和似是而非的"深刻性"吸引了国外的学术界青年。最简便的办法就是把这种见解简单地宣布为唯心的见解，而且，也莫过于此。但是，我们的任务不在于表面上的分门别类，而在于令人信服地、毫不留情地揭发出虚伪观念的本质。

大家知道，某些唯心论者有时用一种虚拟的形式来表达真实的、丰富的内容；然而凯塞尔的上述言论，却丝毫没有这句话里所包含的那种确切的内容。

莱瑙那首诗的意思，的确不是直接地"指出"某种十分固定的、实际存在过的秋天。但是当作者说，莱瑙诗中的自然界生活是一种"和事物的实际状态有着质的差别"的"独特的存在"的时候，他只不过用虚拟的、神秘化的方式道出了一个极其庸俗的想法：物体在人们意识中的反映，和该物体自身有着质的差别。

和所有的人一样，莱瑙观察过而且"体验"过秋天，他所写的诗，绝不是简单地"摹写"某个特定的实在的秋天的诗，而是创造了一个艺术形象的诗，这里，秋天表现为"一般的秋天"，表现为某

种同任何一个秋天相对的秋天，同时也表现为该个人对秋天的独有的感受。在假定的意义上可以说，诗人创造了一个自己的“个人的”秋天，创造了一个想象中的、形象化的“客观存在，创造了一种既体现了客观现象的主观感受、又体现了他对客观世界的“幻觉”的“诗的境界”。这个形象，正如同现实的一切反映一样，自然是有别于现实本身的。

而最糟糕的，还不是凯塞尔郑重其事地所说的陈腐的论点，而是他把这个论点说成是艺术作品特点的定义。实际上，他并没有向这样的艺术作品特点的定义前进一步。凯塞尔把艺术作品看作是想象中的、由诗人的意识的创造性工作所造成的“境界”，这个境界并不是直接地“指出”某种个别的现实，他甚至没有深刻地考虑，他的见解还在颇大程度上适用于科学著作。

如果打开经济学的理论论文，我们便会遇到一个独特的、“非现实的”、凯塞尔会称之为无论如何已经是“完全特殊的”世界，在这个世界里栖息着像“价值”、“资本”、“具体劳动”和“抽象的”劳动、“地租”等这样一些对于一个不得其门而入的人来说，是非同小可的、难以理解的“东西”；而在物理学的著作中，我们会遇到“热”、“引力”、“速度的矢量”、“核心力”等。

这些概念是人们认识客观事物的本质及其相互关系的最复杂过程的结果。但是，如果我们把这些概念理解成为对某种完全固定的个别物体的直接“指示”的话（正如某人偶然所指的乌云那样），我们就会忽略它们的真正“意义”。因此十分明显，凯塞尔关于反映与被反映的物体之间有所区别的论点，倒更适用于科学，而不大适用于诗歌，因为科学更加强烈地“脱离”“事物实际的状态”，而上升到抽象化的高度。（不言而喻，这绝不意味着，抽象的概念同客观世界中的个别现象和事实无关；归根结底，它们——同艺术形象一样——正是来源于个别事物的。）

不能不指出，凯塞尔对那个指着自己周围说了一个“秋”字的人的简单实例的解释，是极其简单化的。在他的想象中，这些用“秋”字表示季节概念的人，是随便地“摹写”摆在他们面前的客观现象。实际上，关于秋天的概念乃是人类认识自然的、长期、艰苦、

矛盾的发展的产物。毫无疑问，在某个阶段，人们对秋天一般未有任何概念，因而也就不可能够在看了看周围说："秋天了！"

当我们说到"秋"字的时候，我们并不是简单地"摹写"我们感觉里所遇到的事物，而且还要依据人们社会意识的历史经验。人类历史开始以后，人们还曾把季节的更替看作是死而复苏的神灵的奇妙的循环；随着天文学和气象学等的发展，关于秋天的概念才起了根本性的变化。

换句话说，人对用"秋"字表示秋天的概念在其发展的各个不同阶段中，是一个特殊的想象中的、这样或者那样地反映客观现象的"境界"，可是境界同现象却完全不相符合，而是"有别于"现象。人类的任何一种概念，正如同任何一个艺术形象一样，都是最复杂的、对于未开化的人们来说，甚至是最神秘的意识活动的结果。列宁深刻地指出，"……即使在最简单的概括中，在最基本的一般观念（一般"桌子"）中，都有一定成分的幻想。"[1]

凯塞尔以惊人的天真断言，在科学著作里，词句"指出"的不过是任何一些东西罢了。凯塞尔在企图了解艺术创作过程的同时，——正如同一切认识一样，创作不是镜子式地、不是"直接了当"地反映出客观世界的，——他仿佛被这一过程的复杂性迷惑住了，从而人为地把它从完整的人类认识中游离了出来，甚至在艺术作品中还"发现了"什么神秘的东西。凯塞尔在指出艺术作品并不是对现实的某种"摹写"，而是复杂的、矛盾的意识活动的结果以后，就把事情的这一方面单单看作诗歌的特点了……

只有站在真正的、辩证唯物主义的认识论的道路上才能钻出这条死胡同。但是凯塞尔不仅不能接受马克思主义，就连资产阶级革命初期的古典哲学和美学的高度成就也不能接受。他在自己的论文中，对于那些企图广泛地用社会和哲学的观点去理解艺术创作的思想家也抱着轻视的态度，他断定那些思想家仿佛使文艺科学离开了它本身的任务。

---

[1] 《亚里士多德〈形而上学〉一书摘要》，《列宁全集》，第三八卷，人民出版社，一九五九年，第四二一页。

凯塞尔把自己几个同行的活动看作是真正文艺科学的伟大使命的体现。他在自己的论文第一版（一九四八年）序言中写道，站在真理的道路上的文艺学者的努力，“只有在近十年内才粗具规模，才获得意义，才通过刊物和会议团结起来，组织起来，才建立了学派……才在文学研究史上开始了新的一章”（第五页）。在论文的另一个地方说：“当艾米尔·施泰格尔在一九三九年声称，文艺科学‘今天需要焕然一新，它对以前所作的一切已经感到厌倦，因而为了继续自己的道路，它似乎应该另起炉灶’这句话的时候，他可能正确地指出了时代的特征。”（第二四页）

按照凯塞尔的意见，文艺科学为了成为一门真正的科学，必须局限于研究仅仅作为“创造性的语言力量”的相互作用的艺术作品上；其余的一切问题都是次要的问题，而不是文艺学“本身的”、“内部的”问题。

施泰格尔和凯塞尔声称：他们对社会历史问题感到“厌倦”了，对此我们不能不指出，他们的论点未免太肤浅了。对所谓的“世界问题”早已感到“厌倦”的不是他们自己，而是欧洲“中等”资产阶级知识分子的广大集团，因为他们早已没有能力，早已不能（正因为如此——他们才“不想”）影响历史的前进了。

这些“独立的”、醉心为“纯”科学服务的人们在听到“资产阶级的”这个字眼之后，很可能会以讥讽的态度耸耸肩膀。全部问题也正是这样。在那种想象上的“客观性”里，——这个字眼是瑞士理论家的著作给我们提出的，——明显地，但不言而喻，也是复杂地反映了他们的“现实”，他们的社会存在。

譬如，这种社会存在在马克斯·维尔里的言论中就表达得妙不可言，他认为，他的同行的基本特点在于：“巨大的经济的、社会的和技术的变革使得自由的理智采取了自卫的立场”，并且“避免任何一种思想体系的影响”。[1] 如果把那个含混不清的字眼“自由的理智”换成比较枯燥、但却准确的“中等资产阶级知识分子”的话，那么，维尔里的自我鉴定就可以认为是十分正确的了。瑞士的文艺学家对自

[1] 维尔里：《普通文艺学》，第一四，三三页。——原注。

己的时代采取了消极的“自卫”，他们在研究诗歌特点的口号的掩护下，避开了重大的社会问题和美学问题。

当希特勒的机械化部队爬上欧洲大陆的时候，施泰格尔却庄严地宣称，今后他将集中精力研究与外界隔绝的语言结构了。一九四二年，当千百万人在决死的战斗中捍卫自己人类文明的权利的时候，施泰格尔和他的那些依靠中立地位和阿尔卑斯山与世隔绝的同行们，却开始出版起文体杂志来了，这份杂志有一个动人的、带有宗法式中世纪芳香气味的名称，叫作《三学科》[1]。可以设想：如果施泰格尔和他的同行今天把在战争时期出版的这些《三学科》拿在手里，不会不怀着某种自豪的心情回想，他们在困难的岁月里曾经怎样连续支持了文化发源地的炮火。但是十分明显，就连这些小本子也还是由于各族人民反法西斯的英勇斗争才得到挽救的，因为，如果希特勒真的在欧洲取得了全胜，那么，谁也担保不了瑞士的未来命运。

维尔里在自己的书里，已经是不无愉快之情地回忆“令人可敬的”什图特加特的杂志《欧福里翁》（“Евфорион”）是怎样在一九三四年改名为《诗歌与民族性》，同时又是怎样搞起文学种族论和诗歌的军国主义宣传的。有谁知道，在一个非常不愉快的日子里苏黎世的《三学科》不会变成什么《风格与种族》呢？

但是使我们感到兴趣的首先不是瑞士理论家的公民立场，而是他们的著作。脱离热火朝天的时代生活，是不能推动文化前进的。在这个领域中消极的“自卫”、“中立主义”必定会弄得毫无成就和平平常常。任何一部伟大的艺术作品——从《伊利亚特》到《静静的顿河》——和任何一篇杰出的艺术论文——从柏拉图的《对话录》到福克斯的《小说与人民》——都是在广大的历史舞台上产生出来的，它们本身就体现了历史的真正内容，体现了它的炽烈的热情和愿望。

在今天，当历史对最广大的人民群众越来越尖锐而且悲壮地提出必须同经济上的和政治上的帝国主义进行最后的、坚决的战斗，必须为社会主义、民主、和平，为人类自身的生存进行战斗的时候，文化领域中的“中立主义”立场是尤其不能容忍的——这一是用不着说的。

---

[1] 中世纪拉丁学校里三个学科（语法、修辞和辩证术）的总称。——原注。

凯塞尔所以不能划清科学同文学的界限，并非因为他不善思考或学识不够渊博；他的逻辑的站不住脚是有着社会根源的。

这篇论文在理论上的主要缺欠是，实际上，其中一点也没有接触到文学中艺术内容的范畴。

这里最好是研究一下凯塞尔所提出的艺术作品的第二条“标准”。凯塞尔在谈到指出秋天的乌云的人们以及在谈到莱瑙的诗的时候，写道：“实际的天气是可以用无数的说法正确地描绘出来的。然而诗行里的客观性只不过是由组成这几行的句子构成的。在这种情况下，一致性是那样的紧凑，以至于只要我们把言语里的东西——例如，发音、重音、停顿、诗行的长短，稍微变动一下，那么诗的境界，也就是作品，就会改了样子。”（第一四页）

凯塞尔在这里说出了艺术作品的实际特点。但是，不能不看出，作品的两个基本特征之一原来就是纯粹外部的、形式上的特征，同时，作者甚至不想说明这种特征，不想理解这种特征的深刻原因。这样的肤浅是十分自然的，因为对于凯塞尔来说，艺术作品只是“创造性的语言力量”的相互作用的结果、只是“文学语言的特殊能力”的表现（第一四页）。如此说来，艺术语言上的特点，从它本身的神秘的本质，就可以得到解释了……凯塞尔写道：“诗歌具有独特的语言威力”（第一八页），同时，不仅语言，看来就是诗，也“包含着特殊的力量，这种力量有助于创造独特的客观性”（第一五页）。

总而言之，作者在“语言结构”方面的思想的内在活动不仅形成了错误的概念，而且形成了同义语的反复：诗歌作品的语言是独特的，因为它是诗歌的语言……实际上，艺术语言之所以独特，是因为它具备独特的内容，因为它是艺术形象的表现形式。

科学性的实事求是的语言表达了概念性的见解，每一个这样的见解都可以用许多不同的句子来表达。当力求表达一个客观现实是第一性的，而它在人们头脑中的反映是第二性的论点时，我们可以这样说：“存在决定意识”、“物质产生精神”、“客观事物发生在主观事物之前”等。在所有这些情况下，上面那几句话的意义就将略有不同，就将具有特殊的、意义上的细微差别和风格特色。但是，我们力求表达出来的思想同样存在于所有的语句里。这是因为，我们的目的在于

从现象中“提炼”实质，在于了解一种规律性、一种因果关系，而在不同的语句中存在的、补充性的、意思上的微妙差别，并不起重要作用：对于我们来说，重要的只是在语言里表达出来的、为我们所了解到的那种规律性。

关于形象问题那就完全不同了。创造秋天形象的诗人恰好不具有分辨某种关系或特点的目的：他向我们表达了自己对秋天的完整的、多方面的感受。当然，这并不意味着，形象包罗了现象的一切特点；相反，对于形象来说，最有特色的是利用一个或者若干细节，但这些细节必须给我们提供对整体事物的视象（在这一方面，最有说服力的特别好的例子是契诃夫、是他创造月夜形象的破瓶子嘴）。因此，在塑造形象的时候，词句意义和风格色彩上的细微差别，甚至节奏和声音上的表现性质，都会起巨大的作用。但是，当然不是因为语言本身具有某种神秘的“威力”，而是因为在语言中表现了人的思维的意识活动的特殊产品——艺术形象。诗人意识中所形成的形象，必然要求用艺术语言把它体现出来、表达出来；是形象创造了这种特殊的语言，而不是相反，特殊的语言创造了形象[1]。

在凯塞尔的分类学里根本不存在艺术形象的理论概念（在他的书里这个概念仅仅表现为在狭隘的、特殊的意义上的“直观的”个别事物的描写）。由此可见，凯塞尔分不清艺术内容和形式的差别，也不能了解它们的真正的相互关系以及它们的辩证的统一；对他来说，作品只限于“风格”这个概念，而这个概念所指的也仅仅是结构和语言形式。

除此以外，凯塞尔甚至把文学作品的对象和内容这样一些有原则区别的东西都混为一谈了。在“内容的基本概念”一章中，他首先谈到的是德国文艺学中的传统概念“Stoff”。这个术语也许应该译作“情节的素材”（因为“Stoff”指的是有一定系统的事件——抒情诗就没有“Stoff”）。根据凯塞尔的说法，“情节的素材”——就是“存

[1] 显然不能把这个论点理解为：首先形成形象，而后它体现为语言；形象不能脱离形式而存在，而在诗里这种形式就是语言。问题只在于，形象、内容归根结底是具有决定性的开端。——原注。

在于文学作品之外的东西”（第五六页）。诗人是从民间故事、从以前的文学、从一些口头传说、从报纸、当然也从自己的观察和感受中提取这种“素材”的。这样看来，作者是在干着一种不可饶恕的偷换概念的勾当：他把存在于作品以外的，作为艺术表现的对象的东西当作内容的一个主要因素了。

这是十分合乎规律的，因为凯塞尔根本就不理解艺术内容的范畴，从而也不理解艺术对象的范畴。在他的书里，关于“内容”的各章，只不过打出了用科学方法研究问题的幌子。作者本人强调说，研究作品内容只在学校里才具有“教学价值”（如第七七页）。凯塞尔的“内容的基本概念”，并未说明文学的艺术内容的性质。那些概念不过是失去科学意义的，用于最表面化的作品分类的标签罢了。

除了“情节的素材”这个概念以外，凯塞尔还提出了三个“内容的基本概念”：“主题”、“题材”和“情节”。作者说：“我们只有在离开某一个别情况时才能抓住主题……这是经常可以反复出现的典型的情况。”（第六〇页）这里，作者把作品“以外”和作品“以内”的东西也在这一概念中混淆起来了。下面又说：“主题是具体情况的纲要；题材是抽象的东西，它指的是作品可能列入的抽象范围”（第六二页）最后，“情节”也是“纯粹的纲要”，只要我们“把行动过程大力加以压缩”就能获得这个纲要（第七七页）。

为了举例说明，凯塞尔给歌德早期的一出戏的内容下了这样一个“定义”：歌德的《史台拉》的中心主题就是“两个女人之间的一个男人”；可以指出“人类的爱”或者“恋爱的人”就是题材（第六二页）。在这种情况下，“题材”的概念，显然甚至不能适合于作品的分类……

简短点说，凯塞尔根本就想把内容从作品中排除出去，因为他的“内容的基本概念”指的是任何人都不需要的、失去一切含义与意义的“纯粹的纲要”。凯塞尔在完成消灭内容的工序之后接着宣称，一般地说不需要研究内容（除非具有“教学”目的），而文艺科学应当从事分析“语言结构”。

可以毫不费力地用凯塞尔那本书的实例指出这种态度的全部虚伪性。作者在谈到《少年维特之烦恼》的情节时，引用了歌德创造这

部作品时的一般介绍："长期以来他就已经在想象一个赋有优美情操的人物，这个人物专注的是最深刻的心灵底层的生活。由天性和艺术所引起的歌德个人的感受以及他所体验过的爱，在这里提供了唯一的素材。但是这种素材并没有形成作品，因为还没有行动过程的计划。就在这个时候，歌德听到了年轻的耶鲁萨列姆因病态的名誉感和不幸的爱情而自杀的消息……这时，情节就形成了，而小说的产生也有了保障。"因此，"应该把小说当作描写一个富于情感的人的小说来读"（第七八页）。在这种看法里存在着错误的倾向：凯塞尔明显地把耶鲁萨列姆的历史和歌德小说中的情节混为一谈了，而另一方面，他却认为小说的故事（连它的结局在内！）仅仅表现为某种形成作品的"技术手段"的"纲要"。然而对于这本书的说明（应该把《维特》当作描写一个富于情感的人的小说来读）却是正确的。但是，凯塞尔的总的观念的脆弱和空虚恰好尖锐地表现在同这一说明的冲突上。

歌德长篇小说的真正深刻的实质和伟大并不表现在"语言结构"的特点上，因为语言结构本身取决于这一深刻的实质。歌德小说是他同时代人的、并且也是整个时代的丰富而又矛盾的心灵世界的天才的艺术发现。正是小说的这一内容使得这部小说变成了不朽的、具有无限价值的作品，因为任何科学都不能使我们这样来认识人。歌德的艺术发现，就其深刻程度和社会意义来说，是可以和他当时的一切科学发现媲美的。自然，对这一点的理解丝毫不会招致对这部小说的艺术语言的"贬低"，因为只有在语言里，而且也只有在歌德的美妙绝伦的语言里，《维特》的伟大内容才能体现出来，才能得到实现。但是无论如何，这部长篇小说的"语言结构"只不过使这一内容、这一发现定形化，使它成为人人可以理解的东西罢了。

凯塞尔这样概述说："《维特》的题材是一个多愁善感的青年。"（第七九页）并且认为，研究这部长篇小说的内容时，只要贴上这样一张无关痛痒的标签就行了。凯塞尔以儿童般的天真心理——机车之所以跑得快，是因为它的轮子直径大——认为，歌德之所以伟大，是因为他的作品的语言具有内在的"威力"，而不是因为诗人具有在宽度和深度上都是惊人的、对于时代的完整的观察力。

但是，这里问题当然不在于"天真的心理"。在凯塞尔的书

里——的确，不是经常那么明显和彻底罢了——反映了通过施泰格尔著作的三棱镜所感受到的存在主义的唯心论。当凯塞尔谈到艺术家由于不可思议的原因掌握了语言本身的“创造能力”，或者当他说到，“深刻意义上的艺术作品，是借助于一种往往为诗人始终意识不到的力量而产生，而发展起来的”（第二二六页）这番话的时候，他便暴露了自己和存在主义美学的关系，靠拢了德国存在主义者的首领马丁·黑德盖尔的立场，而马丁·黑德盖尔则干脆肯定说，作品“不是作家所创造的东西，相反，是创造作家的某种东西”。[1]

应该强调指出，凯塞尔在这里仍然企图对任何“意识形态”保持表面上的“中立”和“独立”（例如，在他的论文里一次也没有提到黑德盖尔的名字）。但是，这当然是一种伪装的独立，而伪装的独立势必导致折衷主义地接受形形色色的形而上学的和唯心主义的思想。这种唯心主义和形而上学的结合便形成了这部书的哲学基础。不能闭上眼睛不看另一件事实，那就是，凯塞尔所提出的“中立”的文艺学的目的，不仅仅反对极端的现代主义的概念，而且也反对马克思主义的文学理论。对于这一学派的唯一可行的态度就是彻底地、毫不妥协地加以批判。

从上述各节中可以明显地看出，凯塞尔一点也不否认，在诗歌作品中是有“内容”的。他甚至在专辟的一章中论述了“思想”、“问题”等概念。他写道：“思想是精神内容的综合。情节的素材、情节、主题——所有这些都服从于思想，同思想相比又处于组成部分的地位。”（第二一七页）

理论上的肤浅和危害在下列一点上就已经赤裸裸地暴露出来了：情节的素材（照作者本人的说法，即某种存在于作品以外的东西）原来就是思想的组成部分……不过，这也是十分自然的，因为凯塞尔认为，“内容”不是属于艺术作品本质的东西。按照凯塞尔的想法，作品的实质就是语言因素和结构因素的统一，也就是风格。风格问题——这“不仅是诗学中的中心部分，而且也是诗学问题的一个最深奥的领域，不仅对一般文艺学来说是这样，对整个文学史来说也是

---

[1] 马丁·黑德盖尔，赫尔茨维格，弗兰克福/美因河，一九五〇年。——原注。

这样。”（第二七一页）

同时，凯塞尔以为，他是在研究诗歌的特点，然而实际上他却把诗歌中最独特和最深刻的东西，即它的独特的艺术内容（更不用说它的特殊对象了），从自己的注意力范围中“排除出去’了。这一点，正如前面已经讲过的那样，并不是逻辑论点上的普通错误：凯塞尔之所以理所当然地避开了诗歌的内容，是由于他“避开了”现代生活中的社会历史“内容”的缘故。

把内容排除于诗歌“本身的”实质范围以外，必然导致可悲的后果——把“艺术思想”同科学思想及道德思想混为一谈。作为主题、题材、情节的“综合体”（我们在上面已经看到作者是如何理解它们的）的作品的思想，原来是某种“纯粹的纲要”、某种“抽象的表达方式”。因此，当凯塞尔企图从虚伪的立场说明诗歌的特点时，他却得到了相反的结果——否定了特点，把艺术内容同科学内容等量齐观了。

诚然，凯塞尔还特地批评了这样一种意见，根据这种意见“艺术作品中的思想同哲学思维中的思想是绝对等同的东西，而且具有同一意义的关系，因此可以毫不费力地从它的外衣中得到它。”（第二四〇页）然而，这并不能改变问题的本质，因为凯塞尔对“艺术思想”的独特性却只字未提：这里所说的不过是艺术思想的独特的“外衣”而已。

所以说，在凯塞尔的论文里，形式主义的唯美观点、关于诗歌语言的“创造性力量”的论点，理所当然地同诗歌与科学等量齐观的庸俗看法是结合在一起的。更加令人奇怪的是，作者在论思想的一章里还引证了歌德的几句名言，看来，这几句名言应当促进问题的正确解决：“瞧，他们走到我的跟前并且问道：我在自己的浮士德里，想要体现什么样的思想？好像我自己知道这一点，而且能够把这一点表达出来似的！……实际上，如果我真的把我写在我的浮士德里面的那样丰富多彩的、五光十色的而且是高度多样化的生活，用一条贯穿全部作品的细细的思想线串联起来的话，那真是好玩意儿呢！”❶ 大家

---

❶ 爱克曼：《歌德晚年谈话录》，莫斯科，《学院》出版社，一九三四年，第七一八——七一九页。——原注。

都知道，托尔斯泰关于《战争与和平》的思想也有过与此十分近似的论述。

人们称之为“艺术思想”的东西体现而且存在于整部作品里。当我们把作品的主题思想“归纳”成为概念性的论点时，我们只不过提供了它的一个标志，而不是提出了非常丰富而且多样化的艺术思想本身，要想了解艺术思想，必须直接、亲身领会整个作品的全部内容。

说来不禁令人好笑：凯塞尔在上面引用的歌德的话的影响下谈到（第二二三页），确定《浮士德》主题思想是不可能的，甚至承认：“除《浮士德》以外，在世界文学许多其他作品里，不可能令人信服地指出意义上的统一”（即“思想”）。这种按一般思想的“可辨认”（或“不可辨认”）的原则来给作品分类的古怪方法，极其强烈地反映了作者在理论上的软弱无力。

这种软弱无力的表现是不一而足的。例如，凯塞尔指出，“十八世纪以前，在文学中起主导作用的是文学的渊源”（第五六页）。他列举了一些实例（歌德的《伊菲格尼》来源于拉辛和欧里庇得斯），提出了对这些实例等的看法。但是作者并没有试图答复这样的问题：十八世纪以前的文学之所以具有这种独特性的原因何在？不仅如此，对凯塞尔说来，根本就不存在这样重要而且极有意义的理论问题。

这里的原因是他的全部观念的十足的反历史主义，而其所以违反历史主义，则是因为忽视艺术内容问题的结果。在论体裁的一章中，反历史主义的具有毁灭性的影响表现得尤其显著。

作者在探讨长篇史诗的体裁（用他的术语来说即“史诗”）时，特别把它们分成了两类：“个人史诗”和“空间史诗”。第一类的代表作是《奥德赛》，这里所发生的一切（或者几乎是一切）都从属于奥德赛个人；第二类的代表作是《神曲》，这里，“结构原则是把许许多多的章节串联起来，而其中每一章节都具有独立的价值……体裁是由空间构成的”（第三五七——三五八页）。

这里，也许是正确地确定了荷马和但丁的长篇史诗的结构的表面差别。但是作者在这种差别里只看到了诗人个人及他们的特殊构思的表现。然而，极其明显的是，在前两种情况下，结构总是非常密切地

和相应的历史时代所产生的作品的艺术内容相结合的。

《奥德赛》，也和《罗兰之歌》、《尼伯龙根之歌》、《熙德》以及其他民间英雄史诗一样，歌颂的是体现全体人民的英雄。这样的史诗不可能有其他的结构，不可能是“空间史诗”。相反，《神曲》，正如同中世纪末期的其他长篇史诗——威廉·朗格兰的《关于农夫彼尔斯的幻象》、约翰·德·梅恩的《蔷薇故事》，——也不可能是“个人史诗”。

所有这些描写风俗习惯的带有讽喻意味的长篇史诗，都是在封建社会开始没落时期产生的，当时，“旧主人公”已经“死去了”，而新主人公——后来成了文艺复兴时期的长篇史诗和戏剧的描写对象——才刚刚走上历史舞台。因此，在但丁、朗格兰、德·梅恩的长篇史诗里，就没有，也不可能有出现于民间英雄的长篇史诗或稍晚一些的——拉伯雷、塔索、卡莫恩斯、弥尔顿的长篇史诗、莎士比亚的戏剧式的“长篇史诗”里所描写的那种意义上的“主人公”。

中世纪末期的长篇史诗把各种各样的、五花八门的场面、情调、主题，收集为一个“空间的”整体，最后，通过这个整体反映社会的“分崩离析”，这个社会当时已经没有从前的统一性，而且使旧主人公也失去光彩了。

总而言之，不具体地研究长篇史诗在其各个不同发展阶段的艺术内容，那么，它的形式、它的产生、它的真正的含意和特点仍然是弄不清楚的。凯塞尔极其肤浅地论断说，如果但丁愿意的话，他是可以创作出“个人史诗”的……然而，但丁的长篇史诗之所以伟大也因为，它甚至用自己的结构本身反映了整个时代的性质。所以说，如果以凯塞尔的方法论的原则为依据，我们就会对《奥德赛》、《神曲》一无所知。

在凯塞尔书里起重要作用的是他一再宣称的追求分析的“客观性”、根除一切主观主义的、印象主义的文学见解，亦即根除对于晚近现代主义理论与批评极有代表性的文学见解。这一点特别表现在作者企图给诗歌的规律归纳出一个定义上。论文的结尾提出了这样一个专门的呼吁——要求理解“语言艺术作品所由以形成的永恒的规律”（第三八七页）。

但是，对于凯塞尔来说，诗的规律只是作为“语言结构”的规律而存在的，这就不能使他认识文学及其发展的任何真正规律。不仅如此，“客观研究”的企图往往会——由于一般理论上的虚伪性——变成同本身直接对立的东西。

例如，凯塞尔在把“个人的长篇小说”和“空间的长篇小说”看作是两个“合乎规律的”体裁类型的同时，是从作品的纯粹外部的、形式上的特征出发的。他从这一立场出发，特别肯定说，塞万提斯的《堂·吉诃德》和歌德的《维特》属于“个人的长篇小说”；而斯汤达的《红与黑》和《巴玛修道院》、福楼拜的《包法利夫人》是“空间的长篇小说”。对这种处理问题的方法，除说是纯粹主观主义的分类法以外，很难再有别的说法了。

正如上面已经指出的那样，凯塞尔很愿意求教于古典作家的理论遗产，他常常引用赫尔德尔、歌德、席勒、史雷格尔、黑格尔的话。他本人的理论上的缺欠正鲜明地表现在对这些引证的评述上。当凯塞尔引用歌德关于艺术思想的言论、席勒关于“叙事诗的规律”的表达方式、黑格尔关于长篇小说的定义等，然后又非常狭义、片面、形式地加以论述的时候，——往往给人造成这样一种独特的印象：仿佛一个人正走向自由的广阔的思想的康庄大道，但是，刚刚迈进了一步，却立刻又畏首畏尾地转到弯弯曲曲的岔路上去了。求教于古典作家，结果只不过在丰美的思想“宴席”上收集了一些残羹剩炙而已。

这也是不可避免的，因为，最怕同巨大的历史世界接触的凯塞尔，对那个紧张的、人类的社会历史内容——这种内容在歌德和席勒作品的每一个句里行间都像脉搏一样地跳动着——是完全盲目的。

我国的一个作家确切地把现代的瑞士叫作制造准确钟表、但却感觉不到时间的进程的国家。这一点不仅出色地鉴定了瑞士的一般情况，而且也出色地鉴定了在瑞士出版社和《三学科》发表自己著作的那些“中立的”文艺学家。

可以成为绝对的“中立者”而制造绝对准确的钟表。但是不能“中立地”从事人类的文化事业或者甚至不能简单地研究它。“语言艺术作品”不是钟表机器。作品里的一切都渗透着艺术家的思想和热情，而透过艺术家的理智和心灵可以剖视时代。任何一个真正的艺

术家从来不曾是，而且也不可能是“中立的”。当然，可以像对待钟表机器那样地对待诗歌作品，可是，这种态度又有什么意义呢？

如果说，在凯塞尔的书里自始至终贯串的正是这种态度，那是不公正的：因为，作者不可能“压制”自己内心那个被某种东西所激动的人，这种东西比之“主题”、“语言形式”和结构的外部轮廓等简单项目要深刻得多。这种态度会自然而然地、甚至往往是无意识地在自己对作品的这种或那种特点的具体看法上，不时透过关于诗歌的艺术内容的一般概念的无色烟幕暴露出来（这一点，从本文开头所引的章节中就可以看出来了）。凯塞尔的这本书是有矛盾的，同时也有它的有价值的方面。

但是，总的观念，即他的著作的主要目的，仍然是没有内容的，平淡无奇的。“中立”给他带来了严重的恶果；正如我们所看到的那样，凯塞尔甚至不打算解决诗歌创作的基本问题。“中立主义”不仅挡住了他走向所谓“战斗问题”的道路，而且也挡住了他走向“抽象的”、“纯理论的”问题的道路。

瑞士理论家在文学的关键性问题上没有提出丝毫有价值的东西。但是，如果我们不估计到他们在这点上也很少有独到之处的话，那么我们的评价也不会是全面的。可以毫不夸大地说，他们关于“与外界隔绝的语言结构”的理论，在许多方面和俄国的形式主义是分不开的，他们至少是通过罗曼·英加尔登——波兰的形式主义者，与俄国的形式主义学派有着密切的关系——的著作接受这种形式主义影响的。因此，瑞士理论家的总观念，不仅是无益的东西，而且也不是什么新鲜的东西。

（蔡时济译自《反对外国文艺学中的资产阶级观念和修正主义》，莫斯科，国立文学出版社，一九五九年。）

党性和人道主义

〔苏联〕B·谢尔宾纳

一

社会主义现实主义文学所照耀的题材和问题的范围，几乎涉及日常生活的一切方面。我们文学最重要的问题之一是描写我们同时代人面貌的问题。

在苏联作家的优秀作品里，我们遇到了体现我国人民基本特征的一些人物形象，这些特征是我国人民从一九一七年十月到今天这四十年的发展过程中形成的。

苏联人民曾不得不克服重重历史难关。我们的文学以史诗的广度和抒情的激动来描写苏联人民的英勇生活的主要时期：它叙述束缚人民创造力的旧制度如何崩溃，社会主义革命和国内战争的英雄气概，落后的俄国之转化为伟大强盛的社会主义强国，苏联人同德国法西斯的斗争这一具有世界史意义的功勋，我们今天的劳动规模。

古典现实主义经常看到个人同环境不可分割的联系。社会主义现实主义发扬这种传统，把人物的个人遭遇看作广泛的社会日常生活的一部分，特别突出了他们的典型的社会内容。这些人物遭遇的历史实质在我国文学里以真正的广度和深度展示出来。

苏联文学的外国敌人目前别有用心地对阐释人道主义问题感到兴趣。在这个问题上，现代资产阶级思想体系的代表们力图向我们挑战，他们首先企图抽掉人道主义这个概念的社会内容，使个人与社会生活相脱离，抹煞个人的历史发展过程。他们枉费心机地硬说苏联文

学具有这样一种倾向——它把人描写成公式化的、某些社会特征的体现者。仿佛现代西方文学主要注意于人的个性本身，而苏联文学却多半迷恋于阶级斗争和整个社会各阶层的运动云云。

难道需要说明我们敌人的捏造与事实真相毫无共同之点吗！

南斯拉夫修正主义者故意把现实中不可分割的复杂现象分裂为二，使艺术的人性、人道主义的内容与党性原则相对立，他们企图说这一原则同展示人的丰富精神生活的任务格格不入，而同整个艺术相敌对的。

南斯拉夫批评家托肖维奇在一个论丛里（这些论文据《政治报》的编者前言中说，是论述“社会主义条件下的艺术问题的”）把艺术的丰富内容和生活的真实同“直接的实际需要和制定统治的道德原则的阶层或阶级的功利主义的要求”对立起来。苏联文学同人民生活的有机联系，它的党性原则，在这里被捏造是非、别有用心地说成一种纯粹的行政干涉，说它使人的丰富的精神生活贫乏化。甚至对于“目前实际需要”的解决方法，亦即我国建设和科学创造的巨大规模，托肖维奇也恶意地认为“这些进步形式，实际上是否定人的”。从这些立场出发，他同样不满苏联人的“求知欲”，以及他们对“世界情况”的关心和维护社会主义原理的原则性。

不管文章的作者在《政治报》上把自己打扮成艺术与思想相独立说的拥护者，他本人的美学见解却是敌视马克思主义的、十分明确的一种思想的表现。

企图说马克思主义所感兴趣的只是巨大的历史运动而不注意个别的人，显然是毫无根据的。马克思主义按其实质说来，是最人道的原理。高尔基说，艺术中的新阶段是从新人开始的。这个人——社会主义革命的战士和建设者——给艺术添入新的内容和激情。关于艺术的“人道”和“取消人道”的争论在现代具有新的意义。这些争论对于确定彼此针锋相对的思想艺术观念的立场是有其重大意义的。正是对现代的资产阶级艺术、对他们的美学说来“取消人道的倾向”是富于代表性的。现代主义的思想家们顽固而露骨地主张消灭艺术中人道主义的内容。现代主义观念的本质是首先抽掉艺术中的社会因素，而跟着还一般地去掉最广义的人道主义的因素。

在反动的西班牙哲学家和语文学家欧尔蒂格·依·加塞特的论文《艺术的非人道化》里，这种观念是十分明显的；该文作者武断说，在艺术中美学因素与人道主义因素是水火不容、互相排斥的，他概括了外国艺术中各种主导倾向，下结论说，艺术已丧失了真实地反映人的个性的能力："现代艺术"里的人，像彼得·希列米尔一样，失掉了自己的影子了❶。但是我们这位哲学家并不哀痛这种损失。依欧尔蒂格·依·加塞特的证言，十九世纪古典文学里渗透着的"人的现实性"几乎使《艺术的成分》化为乌有❷。令作者感到满意的是：晚近艺术的非人道化，竟达到这样的情况，以致人的成分被消灭到快要看不见了。欧尔蒂格·依·加塞特本人并不讳言自己轻视人民和人。

反人性、反人民性——这不仅是资产阶级艺术的旗帜，而且也是整个资产阶级思想体系的旗帜。在英国历史家汤因比那里，我们也发现对人民对大众的同样的敌意与对"少数特等人物"同样的崇拜，这些少数人仿佛是唯一能够创作、能够领会真理和美的。近几年来，资产阶级艺术的取消人道的过程无比地加剧，广泛地流行开来，而且日益表现得畸形和极端化了。值得寻味的是：许多美国批评家都崇奉非人道化，把它看成时代的标志和了解现代资产阶级艺术范围内一切探求的钥匙。

艺术的取消人道的过程采取极其不同的形式，从细微、隐蔽到公开露骨、而且往往是嚣张无耻的。

现代主义文学常常掩饰自己的真正倾向，以进步自居，自以为自己似乎表现了个人的抗议与个人反抗这种那种生活环境的企图。而事实上这永远是一种臆想的、按其实质来说是伪人道主义的抗议。在许多方面与此有关的是因为他们要恢复卡夫卡❸的声誉并造成对他的崇拜。外国的知识界捧他为抗议现实压迫的艺术家。卡夫卡从备受侮辱和苦难者的立场出发，竭力以自己的方式表现了资产阶级社会中个人

❶ 彼得·希列米尔是德语作家缪西尔（1880—1942）《没有特性的人》中的人物。

❷ 《现代美学论文集》，莫斯科，外国著作出版社，一九五八年，第四五〇页。——原注。

❸ 卡夫卡（1883—1924），德国资产阶级作家。

毁灭的悲惨性，但这是这样一种人的叛变，他被推倒在地，跌得粉碎，再也不想站起来了。

艺术取消人性的最触目最露骨的形式是各种各样的抽象主义，它故意引人注意地把人排除在艺术之外。这除了抛弃社会伦理因素之外，还引起人的面貌的破坏和变形，并被假定的抽象符号所暗中偷换，甚至正常地、现实地描写人的肉体也被看作真正“革新的”艺术所禁忌的滥调。文学中这种最时髦的流派是所谓“物本主义”（来自法语“chose”——事物）。依这个集团的魁首法国作家阿连·罗卜·格利耶的见解，小说家不是使事物接近于各种体系（社会学的、感伤主义的、弗洛伊德学说的等），而是要创造可以直接把握的牢固的世界，在这个世界里事物都单独存在，而不是像人物的不具体的心灵、他的痛苦和感受等的模糊反映。照罗卜·格利耶的观念，我们的时代把我们跟巴尔扎克、同样也跟纪德或者拉法伊夫人永远地分开。因为关于人的内心“深处”的神话已破产了，而古典小说也跟它一起破产了。罗卜·格利耶号召回到事物的外表上去，这种外表不再是“心的假面具”，不再是通向某一深处的门户了。

有趣的是：“物本主义”把自己装成要克服目前实际站在现代文学道路上致命危险这种企图的拥护者：第一个危险是，力图符合乔埃斯的要求，遵循杂乱，模糊的主观主义的错误的途径，另一危险是追随他们认为内容和形式都已衰老的十九世纪的小说的传统，这一学派的观点在纳塔里·沙洛特的《怀疑的时代》[1] 和阿连·罗卜·格利耶的《现实主义，心理描写与未来小说》[2] 等论著中就是这样地被介绍的。而事实上所谓克服以前的文学的缺点，却是拒绝描写活生生的、自然地发展的人的典型和个性。

著名的法国文学批评家毕贡，依自己的看法来确定物的文学所带来的革新。关于沙洛特的作品，他写道：“再没有个性化的人物了……只有‘他’和‘她’。某个‘他’——这是深杳莫测、无以名之的个性的不断变化的反映。也不存在那能够把握无名人群的外

---

[1] 迦里马尔出版社，一九五六年。——原注。

[2] 《批评家》杂志，一九五六年，八——九月号，第十一——十二期。——原注。

在的戏剧；你所能捉摸的只是戏剧的可能性。”现代“光学描写的”文学的人物已经不再称为“主人公”，他表现得没有面貌、本性和性格的特点，有时只用姓名的第一个字母来标志，他几乎是唯一具有现实性的事物外表赖以体现的无形支柱。必须指出，这种“新的现实主义”在他的拥护者阿连·罗卜·格利耶、纳塔里·沙洛特和米谢里·别乌托尔的作品里表现得并非一模一样。例如在别乌托尔的小说里有许多人的真实性。但是联合这一集团的共同倾向是极其富于特征的。

“物本主义”的反人道主义的极端化，突出地表现在这一学派的主要理论家阿连·罗卜·格利耶对社会主义现实主义力求最充分地反映社会中的人的实质的攻讦上。他极其激烈地把对于古典现实主义的责难加于苏联作家身上，似乎这种现实主义从来就不彻底，因为它所感兴趣的与其说是客观地反映事物，毋宁说是寻找它们的意义。因此，用阿连·罗卜·格利耶的话来说，社会主义现实主义缺乏具体表现的真实性，因为它所考虑的不是描写物体、生活的内在现象，而是说明它们的内在实质。因此，对于现实主义一般理论问题的批评，在诸如此类别有用意的著作里，却成为争论社会主义现实主义人道的借口。

现代主义的信徒时常说，他们避免对外表世界复制的具体性、感性和明朗性，从而发挥了艺术内容的理性。而事实上，现代主义和抽象主义也使理性的领域趋于贫乏化。他们实质上是反人道主义的。现代主义所塑造的人，是不能直接领会世界及其具体的物质性和生动的色彩的。而多方面领会世界的能力的衰退会引起精神的划一化，和个性的贫乏化。

艺术的取消人道也表现在现代反动的思想家们对普通劳动群众的傲慢与藐视上。现代主义富有特征性的倾向是把个性与个体的概念截然区分并使之对立起来。这样的区分在许多现代外国哲学和社会学的著作中都可以遇到。例如人格主义[1]者玛尼耶发展了把一种人的优良

[1] 人格主义，反动的资产阶级唯心主义哲学思潮，它的特点是认为“人格”是第一义的存在。

品种、“自由的创作个性”、同不能超众拔俗的、没有个性的“普通的个体”严格地区分的观点。天主教的社会学家安里·萨姆勃尔在《马克思主义在苏联》一书中发挥了这类看法，公开地表示自己对苏联的“个性与个人相混同”的敌对态度。苏联文学摈斥单纯的平均以及把一切人的天赋才能看成完全一致的简单化的概念，不否认天资的意义与个人特点。但是，苏联文学同时坚决批驳以任何方式贬低普通人和否认蕴藏于群众中的创造力和才华。

现代外国大多数批判现实主义作家就在最好的场合下也是把普通人描写为正直的平庸之辈，即使偶有描写成鲜明的性格，那也只是本能与情感压倒理性的人。

外国的文艺学家常常错误地把塑造精神上粗野消极和知识有限的主人翁当作文学民主化的特征，这种看法表现了一种错误的观念——人民群众是精神贫乏的人，只有上层社会人士才能指望崇高的理性和细腻的感情。必须指出，甚至在真诚同情普通劳动人民的批判现实主义优秀的代表作里，普通劳动人民也被刻画为精神上麻木不仁，被无可克服的环境力量所压毁了的人。例如《泰晤士报》文学副刊的评论家在题为《现代文学状况》一文中，强调指出许多现代美国作家，特别是海明威、福克纳、斯坦倍克等笔下的主人翁的精神上的闭塞，他企图以这些作家的出身社会中下层来解释这一点。他写道：“美国作家与英国作家不同，远非常常出身资产阶级家庭，执有大学毕业证书的。他们的作家来自生活的一切领域——特克萨斯州的畜牧场，纽约的街头，加利福尼亚的沿岸，内布拉斯加州的大草原。其后果之一对英国读者是异常刺目的：喑哑无言、头脑简单的人，依我们欧洲的旧习，是称为下层阶级的，他们几乎常常在被异常卖力地写出的主人公间占有一席位置。海明威先生在自己作品里十分崇拜顽固的、不善说话的人物，例如盖·卫斯特的亨利·摩根[1]和不久以前发表的小说《老人与海》之中的渔夫就是这样的。”

依这位评论家的意见，偏爱头脑最简单的主人公的原因是：只有在他们身上才能发现极其“肯定的对生活的忠诚”。

---

[1] 亨利·摩根是海明威的小说《有与没有》中的主人公。

但是，无疑的是，吸引某些外国作家集团的不是别的，而是这些人物的明显地漠视任何政治问题和道德问题。

斯诺先生在《泰晤士报》的文学副刊的新年一期上发表的一文中，认为文学上的颓废的表现之一（特别在美国与法国）是它的精神内容的贫乏，人物的“理智的自我克制”。

批评家赫尔特里也企图解释时下流行的大多数现代文学作品精神低下的事实。他认为，在小说里理智发展的顶峰是十九世纪——“个人主义的世纪，崇拜英雄的世纪，杰出人物的世纪”。他说文学中理智的衰落与数十年来把“普通人”及其“可怜的情感”提到文学和艺术的前景有关。这些话明显表现出现代资产阶级文学反人民的倾向，它嫌恶历史的新主人公——出身人民的人，人民群众的先进代表。

现代资产阶级文学渗透着兽性的个人主义的精神，与此有关的还有极其富于特征性的、对现代形式主义和现代主义的艺术是典型的过程——人的意识、兴趣、情感的极其明显的堕落。

二

围绕着苏联文学及其主人公的斗争之所以炽热化，在许多方面是由于对社会生活、对人的看法有分歧和矛盾的缘故。社会主义的敌人们发挥了人与社会的关系的某种观念，这种观念断言人与历史、个人与社会处于永恒的矛盾中。

苏联文学发扬的是人道主义和人的发展的另一种实际理想。这种理想的基础是把个人包括在时代的历史进展的前景中。

人在社会中的生活与境遇，永远是文学的主要题材，批判现实主义主要是揭示个人孤立的过程，他与统治的制度的冲突，这种冲突常常变成对抗和灾祸、或者变成了庸庸碌碌的随遇而安。

大多数现代外国批评家的流派，努力使这种个人同社会的冲突绝对化，说它是文学和艺术发展中普遍适用的规律性。风靡一时的美国权威的批评家之一，列昂涅尔·特利林格在其论著《反抗的我》中把“我”跟社会之间无可避免的经常冲突当作生活和艺术创作的基本规律，而且据特列林格的意见，早在两世纪以前，体现“我”与

社会的这种互相敌对就已成为文学的基本内容了。由于人与社会和时代的隔绝，现代资产阶级艺术阴森地、而且常常是病理地描写人的天性、人物的生理化，结果导致否定他身上的真正的人性的东西。

英国的文艺学家席里别塔·梅叶尔在发表于牛津大学论文集（一九五五）中的《小说与社会》一文里，认为古典现实主义、特别是巴尔扎克的创作之所以不合时宜的主要特征是，它描写社会的典型，而不是“自然人”。按这篇文章的意见，人的性格是永恒不变的，是从童年就决定了的，而它的社会内容和丰富化是无关紧要的。

如果说社会主义的世界观在个人与社会的加强联系中找到内在力量的渊源，那么，以现代主义为其表达者的资产阶级的世界观刚好相反，它千方百计反对这点，努力使个人孤立起来。像斯洛尼姆和玛利斯·纳陀那样的社会主义思想体系的头号敌人，大吹大捧帕斯捷尔纳克的诽谤小说《日瓦戈医生》，部分地也为了看中这部小说的主要人物，对这些人物说来，日常生活的主要目的是力图保卫自己，以免历史干涉他的个人生活，社会侵犯他精神上的“独立”。依现代资产阶级思想家看来，只有与社会隔离开来才能保护自己的个性、自己内心的自由。现代主义的思想家们，把对资本主义特征性的、人和社会之间的矛盾绝对化，力图证明这种冲突的永恒性，他们认为，历史像自然一样，不管事件的表面的变化无定，在它自然发展过程里，其内部仿佛仍然是固定不变的。

各色各样的庸俗论者和社会主义思想的敌人毫无根据地把历史和社会的真实和人的真实对立起来。他们竭力歪曲事实，好像社会主义现实主义是离不开预先决定的政治原理的支配的，这原理似乎断然地压毁了个别的人的因素。在不同的外国文艺学家的著作里，常常出现这种令人厌烦的倾向，他们把高尔基、萧洛霍夫、阿·托尔斯泰及其他苏联杰出作家的创作里的社会的真实同历史的真实相对立起来。在这点上做得最彻底的是美国的《俄国文学辞典》的作者们。他们竭力激起人们这样一种想法，即苏联文学拒绝过去古典文学中极其丰富的人的内容，以迎合既定的社会制度。麦丘松教授在《苏联文学》一文中努力证明，伟大的十月社会主义革命后的苏联文学似乎以冷酷无情的功利主义偷换了旧的人道主义的传统。他写道：“可以说，从

俄罗斯文学传统来看，苏联文学抛弃了长子继承权。由于‘党的精神’的影响，苏联文学断然地表现了政治真实的观点，而不表现绝对的人的真实的观点。”

其他外国作者也写过许多文章，说什么目前苏联文学中人的因素的被压抑云云，他们违反真实，甚至企图以萧洛霍夫这样的艺术家的创作为例来证明这种别有用心的想法。美国斯米托夫学院教授艾伦·库契尼克在自负有科学性的论文《萧洛霍夫和托尔斯泰》（《俄罗斯评论》，一九五七年，第二期）里竟荒唐到说什么萧洛霍夫和托尔斯泰不同，对个性的内心生活、对于人的思想感情的艺术分析不感兴趣。依这位美国作家的说法，仿佛萧洛霍夫所醉心的只是体现事物和外部社会力量的斗争，这位美国作家由此作出进一步的结论说：在苏联文学中统治着某种“粗俗的英雄诗”，与过去古典现实主义所创造的典型作品相比，人的内心生活的描写是简单化了。诸如此类反科学的臆造和事物的真情实况是毫无共同之处的。人、人的内心世界和社会关系是苏联文学的主要对象。而且正是在萧洛霍夫的作品里明显地表现了苏联文学的深厚的人道主义及其关于人的丰富内容。

他们要把苏联文学的党性原则和政治倾向性同人的真实、人民的真实对立起来。这种企图应该予以最严厉的反驳，这样的对立是毫无根据的。苏联文学的党性不可能在任何程度上背离人道，因为人的幸福——是共产党活动的主要任务。

马克思主义经典作家经常把建设共产主义和培养全面发展的新人两事联系起来。马克思写道：“共产主义的制度在其最广泛的形式上，乃是社会历史的现实的理想。因为它是人与自然、人与人之间的矛盾的真正的解决，是存在与本质、对象化和自身肯定、自由与必然、个体和属类之间的矛盾的真正解决!”[1] 这正决定了个性的真正解放和发展。

为了人而求个性发展以及物质福利和精神福利的增长的热情——这一种包罗万象的思想，使得不久以前制定的我国的七年计划的一切

[1] 参阅《马克思、恩格斯论艺术》，第一卷，人民文学出版社，一九六〇年，第三四一页。这里的引文略有异同。

部分和数字充满生气。这种重要的思想明显地表现在列宁的几句话里。列宁说过：当那个时候，将创造一切条件，“……以保证所有社会成员的充分的物质福利和全面的自由发展。”

十分自然，苏联文学与现代主义不同，一贯不变地为人及其未来进行斗争，它力求向全世界展示劳动者的丰富的精神生活，以自己作品中的形象来确立人对于自己力量的信心。要知道，党性，与其敌人的诽谤相反，不仅不会妨碍、而且会促进个性的显现和发展，因为它是现代先进人物的“我”的没有任何强制的、自由的、本质的表现。

社会主义现实主义艺术的党性同某种外加的、人为地制定的创作过程的规定没有、也不可能有任何共同点。刚好相反，这是艺术家崇高的内心热情，是他以自己艺术为人民服务、以艺术手段促进人民理智和美感发展的决心。说得简单些，党性怎样也不会限制创作个性，因为它是艺术家对生活的自然的关系和自然地形成的态度。党性原则按其实质说来是高度人道和具有人情味的，因为这首先是公开为人民服务的立场。

十九世纪末与二十世纪初的许多人道主义作家深以为苦的基本矛盾，正是赖党性原则而得到解决的。这是生活的客观发展和艺术家理想之间的矛盾。这种悲剧性冲突的主要原因是艺术家的人道主义理想的抽象性，这些理想由于缺乏实际力量和现实历史过程作为巩固基础，因而不可能成为充分现实的理想。实现理想的道路的徒劳无益的探求，是许多世代艺术家备受折磨的心灵悲剧的原因。我们不妨回忆一下别林斯基、勃洛克的要求接近现实的历史性探求，同理想的抽象性的进行斗争。这一问题在现代特别强烈地表现出来，因为在现代，生活发展的本身要求艺术家在各种社会力量的历史性的斗争中明确自己的位置。给予这种矛盾以真正实际的解决的是党性原则，是作家社会立场的明确性。

公开的反动派和修正主义者的思想家们否定党性原则，但是他们不敢暴露自己的企图，不敢公然声言效忠于剥削阶级的利益。资产阶级的思想家拒绝党性原则，因为他们的立场是辩护阶级压迫、卫护私利和功利主义的。与此相反，社会主义现实主义的艺术家们则公开强调自己的党性。他们在这点上是有其客观历史的和道德的一切根据

的，因为捍卫人民权利、捍卫善和自由这种立场是高尚而美好的。

列宁给予“艺术和政治的联系”这一概念的含义以简单、准确的定义。列宁说，在生活现象“从千百万人们以及千百万人们的相互关系的观点来观察”的地方，那里就开始有了政治。

特别有意义的是：在苏联文学里，就是近年来也有描写我们现代人面貌的最成功的作品，这是面向人民群众生活、同人民生活十分密切联系、“从千百万人们的观点”来观察人民生活的作家们所创作的。这就是萧洛霍夫、列昂诺夫、费定、特瓦尔朵夫斯基、潘菲洛夫、波列伏依、尼古拉耶娃、柯切托夫、格拉宁及其他苏联作家的作品。

三

我们生活在伟大的历史变革的时期。我们的时代是引导人类走进新纪元的卓越发现与发明的时代。某些知识界认为发现原子能和掌握宇宙空间是生活的一种数学化，它使人们的精神世界和个人生活退居次要地位。另一方面，现代主义的拥护者却认为这可以证明现代生活动摇不定，好像这可以为他们的创作没有生气和丧失人性作辩解。抱有诸如此类怀疑观念的作者忘了最主要的东西，忘了是谁完成了这些伟大的发现，是谁负有使命来驾驭这些空前强大的力量，他们忘记了人，忘记了人民。

为了顺利地解决目前文学所面临的任务，正确地确定真正人道主义的本质是非常重要的。众所周知，在马克思和恩格斯论共产主义社会艺术的见解中，特别突出了人道问题。这两位科学社会主义的创始人曾多次指出共产主义和真正人道主义的有机联系。马克思和恩格斯给共产主义下的定义是：“现实的人道主义”，这就是他们把彻底实现的人道主义的概念用作共产主义的同义词。

如所周知，人道这个概念，遭到极其分歧的、往往是自相矛盾的解释。“人道”一词常常被用来为个人主义、特殊人物的特权、为放纵妄为、无政府状态与反社会的行动等作掩护。对人道各种各样难以捉摸的、抽象的解释，往往为了反人民的目的，反对劳动者推翻压迫者的权利。苏联文学的人道的特点是它的深刻理解人民大众的利益的热情，而人民大众的利益则是和充分满足个人的要求有机地联系的。

苏联文学的人道，同怜悯、慈悲没有任何共同之处，它明显地力求提高人、以及人的精神生活与物质生活。

必须强调指出苏联文学的人道主义的特殊本性，它的社会主义性质。人道是一切进步文学的基本属性；在苏联文学中，它不是以抽象或感伤的、超阶级的姿态，而是有意识地作为社会主义人道主义而出现的。因此，在苏联作家的作品里，参加全民的斗争与劳动的个别的人所起的历史作用问题被提到了首要地位。

苏联文学给世界艺术带来了新人的典型。这种新人由于意识到自身和人民大众的不可分离，因而他们的个人的感情、意愿同社会义务之间并不存在矛盾。在这种高度自觉性发展的基础上产生了苏联文学所特有的许多英雄性格。如果不估计在革命中诞生、被苏联生活所培养的这种人的精神面貌的特点，就不可能充分理解恰巴耶夫、郭如鹤、柯察金、柯歇伏亦、库图左夫、达维多夫、密烈西叶夫[1]等英雄的性格的本质。

正如苏联文学的四十年经验证明，想使人同我们社会脱离开来的各种企图，都是和它的创作本性格格不入的。

设现代人十分孤独，和周围环境断绝往来，这种错误的观念不久以前在扬言自己是所谓“批判派”的拥护者的作品中获得了特殊的反映。苏联舆论界驳斥了这派的作品，这完全不是由于它们大胆地批判缺点，而是由于它们对世界看法的片面性，由于它们不理解我们生活里政治与精神的基础。诸如此类的作品的激情是希冀肯定这样一种想法——似乎在独立思考的个性的意愿与因循守旧自私自利的人们之间存在着冲突。杜金采夫的长篇小说《不是单靠面包》就是这样写成的。这部已经被生活本身驳倒的长篇的中心思想——表现诚挚的、有创造性的人与苏联社会的冲突——其基础是错误的。

对长篇小说《不是单靠面包》及其主人公罗巴特金的评价同样

---

[1] 恰巴耶夫是富曼诺夫的《恰巴耶夫》的主人公，郭如鹤是绥拉菲摩维支的《铁流》的主人公之一，柯察金是奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》的主人公，柯歇伏亦是法捷耶夫的《青年近卫军》的主人公之一，库图左夫是高尔基的《克里·萨木金的一生》的人物，达维多夫是萧洛霍夫的《被开垦的处女地》的主要人物之一，密烈西叶夫是波列伏依的《真正的人》的主人公。

是和现代人的典型问题分不开的。我们否定罗巴特金，这里的问题不仅由于他的观点的片面的批判性，而且由于他的脱离人民的立场，他的自“我”和全部生活行程是对立的。这类人物是整个地和我们文学的主要人物的精神气质格格不入的。他是另一世界、另一种生活观点的产物。问题不在他这个形象出于虚构：像罗巴特金这样的人是可能遇到的。他之所以令人不能容忍是由于他僭望有权作为社会的裁判和正直的准绳。作者为这样的人物要求生活中的首要地位与优先的特权。但是罗巴特金不配在生活中起主导作用；由于精神视野的狭隘，他不值得人民的信赖。这类人物不能成为世界上首先征服原子与宇宙的人。

英国的批评家惠特涅公开地说长篇小说《不是单靠面包》的主要冲突是“唯物论和唯心论，恭顺和大无畏，集体主义和个人主义，上层阶级的精神空虚与禁欲主义、官僚主义和创造性的思想”的对立（《纽约时报》，一九五一年三月二四日）。

值得注意的是，修正主义思潮的作品的特点往往是对描写普通人抱轻视的态度。所谓“批判派”的拥护者笔下的人物，是彻头彻尾从内心藐视普通劳动者的。事实上，在我们面前已经开始明显地出现这样的一种人，他凌驾于群盲之上，仿佛是抱着救世主的优越感来看普通劳动人民。

外国反动的评论界正是把这种有害的人物吹嘘为最高真理的唯一的体现者。例如在一九五八年八月十六日《泰晤士报》《文学副刊》及所有外国的期刊上，类似的人物，尤其是杜金采夫的长篇小说《不是单靠面包》和凡洛金的剧本《女工》中的人物，由于他们与某些文学流派臭味相投，受到意味深长的一致的夸奖，称他们为“对官僚及其贪污腐化、文化落后、专横小器、监视精神生活和艺术生活等事感到愤懑的“义愤青年”、“真理的捍卫者”。说实在，妄自扮演这种武断的评论家的，就是这些作品的主要人物。

然而“批判派”能否提供我们时代的真正英雄呢？生活自身已经对此作了答复：罗巴特金式的英雄是一个死胎。

我们的文学走的是自己的道路——它表现个人和人民的一致性。

个人和社会的真正一致性的前提首先是：人们为革命与社会主义

的理想而斗争的共同性，他们对各种社会思想与社会现象所表示的积极性，在保持每个人的个性特点的条件下捍卫各自的信念。所有这一切都不允许抹煞个人、使他消失在人们和事件的总的洪流中。

在苏联文学里，性格的积极作用，性格对环境、周围人们的影响是特殊地日益增长的。

我们文学的真实性也以作家和人民的一致性为前提。艺术家负有使命促进先进的、新人性格的形成。赫鲁晓夫在苏联共产党第二十一次代表大会上关于这点曾经说道：

“我们党和国家的全部思想工作的使命是发展苏联人的新品质，用集体主义和勤劳的精神，用社会主义的国际主义和爱国主义的精神，用新社会道德的崇高原则的精神，用马克思列宁主义的精神来教育他们。为了到达共产主义，到达最合理和最完善的社会（那时候，每个自由的人的一切最优秀的道德品质都将完全表现出来），我们现在就必须培养将来的人。必须在苏维埃人中发扬共产主义道德，这种道德的基础是：对共产主义忠诚，对共产主义的敌人势不两立，对社会义务的自觉，积极参加造福社会的劳动，自愿遵守人类共同生活的基本准则，要有同志的互助，忠诚老实，对破坏社会秩序的人毫不容忍。”[1]

四

生活本身引起我们关心社会主义现实主义文学中美学理想和伦理理想的相互关系这个很重要的问题。

现代资产阶级美学是以艺术的非人道化和取消人道为其基础的，它提倡美学原则和道德原则互相脱节、互不依赖的思想，顽固地发挥艺术超然于道德问题之外、漠视道德问题的论点。于是，美学理想便被阉割了道德内容，甚至在某种程度上还常常被故意和道德内容对立起来。马克思曾多次教导说，共产主义制度将充分恢复艺术的道德内容。苏联艺术发展的特点是美学理想和道德理想日益加强的一致性，

[1] 《苏联共产党第二十一次非常代表大会文献》，上册，人民出版社，一九六〇年，第五九——六〇页。

因为创造完整的人的性格，是共产主义的主要目标之一。

时下信奉“永恒真理”、信奉下意识统治论的信徒说：既没有正面的人物，也没有反面的人物。他们硬说这二者出于社会主义现实主义理论家的杜撰，因为人，似乎永远是一个带有一切天生的矛盾和弱点的人。

高尔基曾经注意到这种取消人性的现代艺术，把它和进步艺术家的创作无条件地对立起来，因为进步艺术家的基本目的是“……必须在人的内心发掘他的美好的、真正的人的因素，而不是兽性的、动物性的因素，因为动物性的因素在不断绝迹，而人的因素则是在不断成长的。”

近年来在外国文艺学中，“自然人”这个术语得到广泛流传，它常常被用来和我国文学中的人物相对抗。这个术语和过去的百科全书派与革命哲学家的“自然人”是毫无共同之处的。

现代风靡一时的颓废派作家的“自然人”，没有探求道德的热情，他的生活是单纯的自然发展过程。而其内心的道德修养、意向和观念，用英国评论家缪依尔的话来说，“失去了任何意义，而成为‘盲肠’之类的东西了。”（《文学和社会》，伦敦，一九四九年）。在这种完全摆脱道德标准约束的“自然人”身上，资产阶级评论家找到了人的真实性的最高而且最完善的表现。无论是压迫者或是被压迫者，无论是杀人犯或是被害者，同样服从事物进程的支配，他们除了最简单的自然感触外，同样地没有更多的东西。现代主义艺术的理论家之一霍丁，正是以这类观点来刻画这种颓废派的人物的面貌的。他写道：“以前，在长篇小说中活动的是自觉的人，而现在主要是个性。”他所理解的个性是人物在生活中显著的浑沌无知状态。根据颓废派评论家们的意见，这样的人物较之从事弄清善恶问题的人们要更“现实些”。

把“自然人”提到首位并予以理想化，其内涵的意义同十九世纪至二十世纪文学中具有特别重大意义的、人道主义的“小人物”主题很少共同之处。描写“小人物”的不幸是以特殊形式来表达一种反对资本主义制度压迫纯朴的普通人的抗议，表达对他们的痛苦命运的同情。与此相反，断言“自然人”是人的真实性的高度表现，

却是和社会的恶相妥协的特殊形式，承认社会的恶是不可避免的。

顺便指出，宣扬不幸和苦难出于自然，这已成为许多颓废派作家的作品中的时髦主题和基本内容。一九五七年诺贝尔奖金获得者法国作家阿尔贝·卡缪是最积极、最巧妙的这类说教者之一。他的创作的主要倾向性是表现人们灾难的永恒与不可克服。我们还是让法国作者安娜·尤贝尔斯菲尔德来评述卡缪的创作，免得他们责难说，什么苏联批评家有意曲解现代颓废派的作品。在《阿尔贝·卡缪，或反革命的形而上学》一文中，她正确地写道，卡缪在他的作品例如长篇小说《瘟疫》中表示，恶、战争、死亡和非正义，是十分自然的。人应该极端消极，不作任何足以加深世界的罪恶的事，应该永远安静无为，因为任何行动只会使情况恶化。在卡缪看来，非正义是条千首毒蛇。因此，他认为，“必须反抗这个反抗本身”。卡缪宣称：恶、暴力、痛苦、绝望、孤独等的存在，是永恒的法则。抗议与革命也同样是合理而永久的，但是它们总是受到欺骗，达不到目的，它不可避免地会引起更残酷的恶的形式。革命起义像人们的灾难一样，是历史上长存的，但是它从一开始便注定要失败和毁灭。如果革命取得了胜利，那么它就不可避免地引起自身的否定。依卡缪的看法，只有那些死亡者才是真正的、纯粹的革命家。被淹没在血泊里的一九〇五年革命引起了他的狂喜。他还仇视伟大的十月社会主义革命，因为它取得了胜利。

在卡缪的创作里，表现得最鲜明的倾向之一是确信普遍的罪过与不洁的良心。这结果导致否定一切道德基础，为无所作为和漠视一切的态度进行辩护。这种对于有益的抗议和行动的否定，不是别的，正是反对革命、反对未来、反对社会主义的一种斗争形式。

为了使艺术的美学任务与道德任务相分离，安德烈·马尔路公然提出人的个性的力量与行动的紧张程度是评价人的重要尺度：“替什么事业服务是无关重要的，重要的是为事业所推动的人的行动的紧张程度和他的品质是怎样的。”法国评论家安德烈·吉赛尔布列赫特在引用马尔路的这些话时，公正地指出，这种立场是完全符合反人民的政治势力的目的的。

与文学相适应，资产阶级思想家的人道主义的伪人道实质，明显

地表现在对苏联文学的作品和原则的评价中。

现代颓废派艺术的理论家们有一种昭然若揭的企图，要把社会主义现实主义艺术的崇高的公民标准说成精神上的偏执和狭隘的表现，仿佛这种标准是对自由的个人施加暴力。许多反动评论家力图辩护并论证艺术中颓废派的衰落是合理的，他们甚至公然撒谎。美国评论家司考脱·詹姆士利用哥伦比亚大学发表的高尔基和安德烈耶夫的通信，来美化政治叛变行为与神秘主义。众所周知，高尔基的崇高的人道主义是以思想和伦理上的严格要求为其前提的。当安德烈耶夫转向颓废主义一边，站到为叛变行为和道德腐化作辩护的立场上时，高尔基就和他断绝了往来。司考脱·詹姆士像其他反动思想家一样，把人类的罪恶和弱点说成准则，甚至加以美化，并把高尔基的人道主义原则性说成是残酷，甚至是……仇恨。照他的想法，人道表现在为叛变行为和道德堕落作辩护上。反动思想家们所理解的人道的虚伪性最明显地表现在：他们已经不把人道主义的理想同人民、人类的幸福相联系，不把它同崇高的社会理想相联系了。刚好相反，在他们看来，当高尔基挺身反对安德烈耶夫后期创作的反社会的主题，却原来是破坏了人道的准则，变成了“绝对的十足的仇恨”，因为他不同意并且谴责安德烈耶夫在一九〇五年革命失败后向反动派的投降行为。高尔基不愿和安德烈耶夫和好，用这位美国评论家的话说，“他变得越来越残酷了，越来越坚持唯物主义了；对社会主义越来越抱有幻想了；他的趣味越来越狭窄了；对不能为他的政治事业服务的一切感情越来越没有耐性了。”

在资产阶级个人主义的宣传者看来，就是捍卫真理、捍卫人民的利益和文化传统，也是残酷的表现。他们的伪人道主义的真正用意在于热烈赞扬人的堕落和变节，推崇《卡里奥特的犹大》，亦即安德烈耶夫创作中高尔基所不能同意的那些方面。重要的是要注意他们想“败坏”并诋毁这位伟大作家的声誉的真正用意。这无疑是进攻苏联文学、社会主义现实主义的一种花样。

在国外以科学作幌子的几十种书籍和论文里，都反对把高尔基看作革命作家，看作歌颂斗争、歌颂英雄主义和有自豪感的人的歌手。用这类书籍与论文的作者的话来说，高尔基事实上想清除这些幻想，

因此才借被生活欺骗和损害的流浪汉的口来讲出关于人的尊严的话来。法国的批评家多米尼克·费南兑斯在为高尔基短篇小说集出版而写的一篇论文[1]里就是这样评论高尔基的。他所介绍的高尔基不是与消极和顺从为敌、而是有双重性格的人，他认为这位作家对剧本《底层》中专事安慰别人的路卡之流的人物不是谴责，而反是同情。

在对法捷耶夫的创作、首先是长篇小说《毁灭》的解释中，可以特别明显地理解苏联文学的敌人的伪人道主义的实质。这部苏联文学的杰作渗透着社会主义人道主义的感召力，清楚地提出关于人民幸福的观念、对人的爱的观念。极其可怪的是，某些美国评论家，例如麦丘松教授，袒护不坚定分子美谛克、不同意作者对这个渺小的个人主义者的批判态度，他在这个形象身上看到的，只不过是作者不信任知识分子的一种表现罢了。毫无疑问，这样极其武断的解释是不符合于这个性格的真正内容的。实际上，法捷耶夫在这个形象身上无情地揭露了美谛克卑鄙自私的伪理想主义和幻想的性格，通过细致的心理分析描写出他走向直接叛变的道路。在形形色色的公开的反动派与修正主义者的解释中，美谛克简直被看成一个应受怜悯与公平待遇的无依无靠受苦受难的人。诸如此类的曲解是远远违反这部作品的真正精神的，这是极有人情味、同时又对自私和怯懦毫不容情的一部作品。

社会主义现实主义的美学理想，从高度人性和社会主义人道主义出发，必然会包含着一定的伦理的核心。而且它的伦理的内容是逐年历史地发展和丰富化的。这种情况决定了苏联文学的正面人物的面貌特点。和现代资产阶级文学的人物不同，他们总是和一定的崇高的道德标准相联系。而颓废派的特点则是力图使人摆脱道德义务与道德规范的约束。

人们活动的新的内心动机给评价社会主义文学提供了最重要的标准。赫鲁晓夫在苏联共产党第二十一次代表大会上谈到大多数苏联人的活动的主要动机时说：

“大多数苏联人都服从一个崇高的理想：做有益于社会的人，为社会创造越来越多的物质财富和文化财富。苏联人做工作的基本动机

[1] 《法兰西新闻评论》，巴黎，一九五七年。——原注。

正是这种理想，而不像资本主义制度下的人那样为财为利。美国作家杰克·伦敦有力地刻画了资本主义世界的人的特征：他们患了‘拜金狂’，只要能弄到金钱，哪怕爬到天涯海角也心甘情愿。先进的苏联人出发到遥远的边疆不是为了‘金子’，不是为了个人发财致富，而是为了整个社会，为了我们的子女，为了未来，为了共产主义的胜利而兴建新工厂、耕种田地和建设新城市。满脑袋个人主义思想和以资产阶级观点理解个人利益的人不可能理解苏联人新的道德品质，因此他们总是用自己的眼光，企图把苏联人的爱国主义行动解释成为强制的结果。

“苏联人嘲笑这种解释，嘲笑编造这种解释的人，他们不能理解社会主义国家中为了整个社会利益，为了人类幸福而建树功勋的人的高尚道德！”❶

苏联文学对反社会、反道德的现象充满毫不调和的精神，因为真正的人道主义同为恶辩护、为不道德行为辩护是水火不容的。

颓废派的文学，在伪现实主义的幌子下顽强地为某些个人的不道德行为、甚至为犯罪行为进行辩解。

正是从这点出发，美国的《俄国文学辞典》的作者们对我国文学中某些人物采取特别引人注意的同情态度，这些人物被国外批评界称为“苏联现实条件下的多余人”。“多余人”这个标题，在这里是以一种极其特殊的观点提出的。这种观点表现在麦丘松教授的几句话里，他断言，关怀这一类被人轻视的人物可以帮助作家、首先是“谢拉皮翁兄弟”集团同“对党的政策的臣服忠诚”保持一定的距离。这里清楚不过地暴露了对“多余人”及被人轻视的其他形形色色人物形象表示显著同情的用意，暴露了所以只在他们身上，而不是在英雄事业中，看到生命力与真理的体现的倾向。

南斯拉夫的以及其他一切修正主义的文人们，同样在攻击苏联文学中的英雄形象。他们说，既没有正面人物，也没有反面人物；他们证明这是社会主义现实主义理论家的捏造，因为人似乎始终是带有他所天生的一切矛盾与弱点的人。南斯拉夫评论家班基奇在《书评》杂

❶ 《苏联共产党第二十一次非常代表大会文献》，上册，第六二页。

志（一九五七年第九期）上对苏联文学的英雄形象所提出的十分怪诞的观点，已经遭到了苏联刊物的反驳。这个文人把社会主义现实主义文学中许多人物形象的英雄行为说成是“崇拜强力”的表现，并且指责苏联作家竭力“把反人道主义的神话、英雄和积极个性的英雄主义的一套……强塞给平庸的人们”。从这种立场出发，南斯拉夫评论家把那古尔诺夫[1]和密烈西叶夫的形象说成某种尼采式超人的变种。他们的存在，似乎是由于社会主义现实主义的文学发给了特许执照。

苏联文学的正面人物的性格，在上述南斯拉夫《政治报》上托肖维奇的一系列文章中遭到曲解。这些文章里充满了这样一种激情：别有用心地把个人利益同社会主义社会、它的政治和精神的基础以及文学艺术对立起来。

对人道主义、个人和社会的关系与人的个性的理解是现在国际修正主义所特别感兴趣的问题。《政治报》上一系列论文的主要内容和中心思想都是讨论人的丰富的精神生活的。可以说，这是这些论文的中心问题和主旨。然而他们却别有用心地把人所享有个人幸福与发展个性的合法权利同“最高目的”、原则和理想对立起来。他们从这里得出解决艺术问题的某些结论——首先是力图以宗派主义的狭隘性、故步自封等强加在苏联文学头上，并使它和世界艺术文化的发展对立起来。

我们了解安德利奇、秋比奇、秋西奇、扎果维奇等南斯拉夫作家的很有才气的作品，并给予他们以高度评价，因为他们创造了争取人民解放的战士和劳动人民的卓越形象。但是这些形象并不是主要的人物，也得不到决定南斯拉夫文学中主导的美学观的那些人的重视。

托肖维奇之流的文艺学家，把这种正面人物说成是虚幻的、不实际的、幻想的产物。关于这种人物，托肖维奇写道：“……现在这已经不是那种现实生活所决定的真正的人，这种真正的人是有他自己完整的社会的和精神的生活，自己的需要、兴趣和幻想，自己对生活的看法的。”可是无论修正主义者怎样歪曲真理，说正面人物出于幻想，而正面人物是确实存在的。他和他所创造的物质财富和精神财富同样现实。艺术有权利、而且也应该刻画这些人物的面貌，而不仅仅

[1] 那古尔诺夫是《被开垦的处女地》中的人物。

描写社会的背面部分。

修正主义的重要特点是缓和现代资产阶级社会的矛盾，宣传没有明确社会观的思想，并使这些思想消融在捉摸不定的解释中。他们观念中的人道主义看起来是模糊不清，没有明确的社会内容和道德内容的。意味深长的是，修正主义者的人道主义不能容纳目标明确、要求严格的英雄的性格。同时，他们还乐于为萎靡消极、伪善、时常还为叛变行为及其他不道德的表现作辩解，甚至美化它们。

在《政治报》的一系列论文中，苏联文学的正面形象不仅被排斥在艺术领域之外。论文作者还积极地否定这种人物。他不喜欢这种人物，竭力丑化他的面貌。在这里，艺术鉴赏力的性质是和伦理观念的标准分不开的。南斯拉夫文艺学家可以随便谩骂、诬蔑文学中所描写的苏联和南斯拉夫人民在反法西斯战争年代里协同进行解放战争的英雄，轻蔑地嘲笑工农劳动英雄们，说他们是虚构的，在现实中不存在的！然而，托肖维奇和他的气味相投的同僚忘记了，构成基本民众的，不是那些凡庸的、精神消沉或者乖戾反常的人，不是那些变节的追求个性自由的人，而是在斗争和建设中建树崇高功勋的正直的劳动人民。正是他们，应该居于现代文学注意力的中心。对人失去信心的颓废派之所以轻视他们是可以理解的。而自认为社会主义拥护者的文人却怀疑他们的存在，不让他们在艺术里占有位置，是很可耻的。

托肖维奇认为正面人物的问题取决于怎样阐释文学中的肯定因素与批判因素的问题。一切进步艺术总是以向往正面理想为其特点。可怪的是，现在竟把这一点从艺术的范围内一笔勾销，宣布它不符合艺术的本性，没有生命力和违反真实性。托肖维奇十分武断地认为，马克思和恩格斯的美学方法一向以艺术家对现实所抱的批判态度为前提。批判被抬高为放之四海而皆准的艺术规律，这种规律甚至排除正面的理想。从这种“综合性的路线”出发，托肖维奇否定那些作家——那些使自己的人物理想化，因而陷于“不加批判”的作家。显而易见，作者这里指的是社会主义现实主义的肯定因素。使他感到愤懑的是“苏联文学不是更坚决地、革命地发挥这种批判性，以帮助它在社会主义建设时期内实现重要的社会功能”，而居然成为在精神上肯定社会主义的雄伟力量。用他的话来说，“所谓正面产品这种

宗教神秘剧，暴露了苏联文学的真正性质：它滚到专事辩解而不批判的立场。”他认为这是违背艺术的基本理论与原则，违背马克思主义艺术创作特性的观点的。但是，要知道，愤然否定艺术的正面理想，而只限于专门批判的任务，是不能促进艺术财富的丰富化的。

人民群众在历史上的自觉作用在不断增长着。不论谁高兴不高兴，也不论这是怎样可怕，英雄文学的敌人们不得不挤得紧些，让出位置给新的、正面的人物。

现代具有重大意义的现象是劳动人民大众在历史上第一次成为历史的自觉的主人公和创造者。如果艺术想要刻画当代的面貌与伟大成就，是不能忽略这种人物的。

看到我国文学主要形象的英雄性格，从而认为我们只要求描写卓越的特殊的人物，这种看法是很奇怪的。社会主义现实主义的文学创造了各种人物的形象，其中也有卑鄙的人物。在《克里·萨姆金的一生》这样的作品里，高尔基便是把一个看风转舵的小人作为主要人物的。与此同时，在高尔基和其他苏联作家的作品里，读者永远清楚地感到作家们坚决地揭露并谴责反面人物、歌颂完整的英雄性格的立场。

这里不是谈的艺术家有无权利描写狭隘、渺小与病态的人物，而是说许多外国文艺学者企图把描写这些人物，提高为艺术的某种准则与规律，而排斥体现健康有力的事物的可能。

柯察金和穆萨·扎里尔的坚定不移的公民道德力量，对我们来说，较之满足于消极地（虽然是满怀辛酸地）忍受不幸的人们的被动立场要珍贵得多。衡量性格的意志、斗争能力、勇敢、积极性与坚定性，是有不同尺度的。新的英雄比现代批判现实主义文学中的绝大部分人物是更完整、更明确的。这是产生新英雄的社会环境的特点。形成这种完整性不是片面性，而是我们同时代人——共产主义建设者的高尚的精神品质以及他们的意识和活动的明确方向。社会主义现实主义不仅使艺术恢复其包罗世界的广度、描写的庄严气势，而且有助于理解人类的巨大的热情与性格。

（周永译自《旗》，一九五九年第四期）

论理想与真实问题

〔苏联〕Б·什拉金

“悲观失望”是现代修正主义的一个最有代表性的论调。不相信共产主义运动的成就，不相信马克思－恩格斯－列宁的思想给人类指出的唯一正确的道路——这就是它的当然结论。这一派的代表人物之一波兰批评家罗曼·季曼德写道：“我们就如同一个瞎子，就如同一个刚从灵榻上爬起来并且刚刚开始分辨实物外貌的重病号一样。”[1]

认为这一切是个别的一些叛徒在道德上的不坚定的偶然表现，这是错误的。这里道德沦落、漠不关心、对斗争的目的和方法悲观失望，完全是以社会和政治前提为先决条件的。

修正主义喜欢不厌其烦地表白：必须以马克思主义的立场从理论上探讨现代性的问题。然而，这不过是空话，不过是诡辩的手法而已。修正主义并不热衷于它的“唯理主义”，而是热衷于它的悲观失望。由于它的本质所限，它提不出任何正面的纲领。修正主义不是力求创造，而是力求破坏，它以某种病态的享乐心情去污蔑一切马克思主义者认为神圣的东西，在或多或少是有趣的明嘲暗讽方面真是煞费了一番苦心。

在指出修正主义这一具有代表性的特点时，我们不难理解，为什么修正主义喜欢在艺术界，尤其在艺术理论方面大显身手了。修正主义者异口同声地强调，艺术是用来表现人情和道德评价的，同时他们

[1] 《哲学思想》，一九五七年，第一期，第一三九页。——原注。

又从本质上否定了艺术的审美和认识意义，否定了它的思想和阶级意义。因而，他们有意无意地竭力使艺术的性质符合于自己的本性，竭力把自己的局限性转嫁于艺术。

修正主义在把艺术的内容归结为人情和道德评价的表现的同时，仍旧按照自己的本性去规定这些人情和道德评价的具体性质。蒙受修正主义影响的艺术所表现出来的情绪是阴暗的；道德评价被归结为赤裸裸的和抽象的否定。悲观失望构成了修正主义艺术情绪和道德内容的唯一源泉。

如果把修正主义在美学上的这一决定性因素转化为理论语言的话，那我们可以说，它的表现就是拒绝共产主义理想。关于这一点，其实就连修正主义者自己也讲得相当明确。因此，根据亨利·列菲弗尔的意见，在目前的世界上，“……新鲜的事物在于，社会主义或者共产主义的理想不再是例外的东西了，而且甚至打上了问号。它成了问题”。在批判个人迷信之后，亨利·列菲弗尔断言：“……共产主义理想已经暗然无光了……甚至那些既不怀疑历史过程的意义、也不怀疑工人阶级的使命的人今天都感到了极度的空虚……”[1] 假如不怀疑“历史过程的意义”和“工人阶级的使命”，换句话说，假如不怀疑马克思列宁主义以及国际共产主义运动的全部思想，怎样才会失去理想，这确是亨利·列菲弗尔的秘密。共产主义理想早已成为现代生活中唯一的、非虚幻的、具有科学根据的理想了。否认这一点，就意味着毫无异议地同马克思主义决裂。因此，不得已而作出的结论：“历史过程的意义”，“工人阶级的使命”，不过是借口，实质在于失去理想，在于一度是共产党员的亨利·列菲弗尔以及和他类似的人们所陷入的空虚。

修正主义美学的美的理想的丧失以及艺术陷于毫无信心和悲观失望的空虚的这种含意是不难理解的。回忆一下现代最为风行的资产阶级美学家之一赫伯特·黎德的言论就够了，他说：“我认为毫无疑问的是，现代艺术从再现的现实主义向某种程度的抽象主义或象征主义

[1] 亨利·列菲弗尔：《向着革命的浪漫主义前进》，《新法兰西评论》，一九五七年，第五八期。——原注。

方面发展的总的趋向是这样一些宗教倾向和哲学倾向的反映，毫无疑问，这些倾向本身是由经济倾向所决定的，或在某种程度上与经济倾向有关。经济倾向给人类带来了宗教上的无信仰、心理上的失常和社会混乱。如果有能形容现代人类所处的五花八门的状态的字眼的话，那么，这字眼就是失去信心——对理智、对社会、对形而上学失去信心”。[1]

赫伯特·黎德是弗洛伊德主义者，亨利·列菲弗尔自命为马克思主义者。但是，撇开他们两人所用的术语上的差别，就足以看清，第一个人的“失去信心”与第二个人的“空虚”是多么容易归结为同一事物，总之，可以归结为包括艺术在内的现代资产阶级世界观的悲观主义。

害怕现实、害怕未来，早已成为腐朽的资产阶级社会在世界观中居统治地位的格调了。与此相适应，现代资产阶级艺术摈弃了理想，以丑为美，企图赋予丑以独立的审美意义。就像赫伯特·黎德直截了当地所强调的那样，“失去信心”便导致现代主义各种流派的产生，便导致“某种程度的抽象主义与象征主义”。

修正主义不可避免地也会经历过类似的演化。在修正主义者的“空虚”与“失去信心”的立足点上，同现代主义艺术必然会发生动人的团聚，而现代主义艺术精心贩卖这种货色已经有半个世纪之久了。修正主义在对共产主义表示悲观失望之后，在丧失作为现代生活中唯一积极的理想——共产主义理想之后，由于力求把艺术变成从美学上证实自己悲观失望与“愤慨”的手段，便十分合乎逻辑地投靠了现代主义。假如修正主义者想用一切办法证明现代主义艺术的客观美学价值，假如他们把现代主义艺术的资产阶级本质隐藏在含混不清的术语“现代性”之后，假如他们企图把现代主义艺术作为我们时代独一不二的、完全相同的艺术形式加以提出，那么，这一切都是他们所处的空虚与失去信心状态的直接后果。

修正主义对待艺术真实问题的态度也是由它对资产阶级信念的这

[1] 罗伯特·里奇曼编：《本世纪中叶的艺术》，纽约，一九五四年，第七四——七五页。——原注。

种态度所决定的。正像我们下面就要详细指出的那样，没有艺术的理想，便不可能有艺术的真实。现代资产阶级艺术避开了那些在现代生活中起推动作用的创造力量和进步力量，它一面抗拒这些力量，一面逃避现实，而呈现在现代资产阶级艺术面前的现实就像是海怪的可怕的嘴脸，而且被理解为一种充满骇人听闻的事物的原始状态的杂乱无章。因此，资产阶级的艺术家排斥自己作品中一切影射现实的暗示，同现实隔绝，陷入了抽象主义的泥潭。修正主义者对艺术真实的攻击，他们对“再现的现实主义”的否定具有一致的根源，即没有理想，失去信心，悲观失望。

如此说来，在修正主义美学理论中存在着一定的逻辑一贯性："悲观失望”导致理想的丧失，理想的丧失导致现代主义。对共产主义理想的攻击是同摈弃艺术中的现实主义，是同否定艺术真实结合在一起的。

只有社会主义现实主义，只有同劳动群众反对资本主义奴役制度的斗争，同建设共产主义密切联系在一起的艺术才具有现实的美的理想，才能提出对理想与真实问题的唯一可行的、在艺术发展的现阶段上最彻底的处理方法。在相当大的程度上，这一点说明了下列的情况：现代许多大艺术家恰恰是通过处理个人创作问题的探索而确立共产主义世界观的。

认为艺术家确立了共产主义世界观以后，就能借此自动登上社会主义现实主义艺术创作的顶峰，当然是一种简单化的想法。直到目前我们依然可以看到，在我们的艺术领域里——其中也包括造型艺术——某些艺术家却常常脱离正轨，为毫无热情地图解共产主义思想所局限。然而，据此非难艺术中的共产主义理想，讥笑艺术真实与现实主义，这意味着见木不见林。

在罗曼·季曼德的文章《论日丹诺夫的艺术反映论》[1] 中十分彻底而且充分地反映了修正主义的立场。罗曼·季曼德在这篇文章中既批评了美的理想，又批评了艺术真实。他把理想解释为按照世界“应该是什么样子”去描绘的要求；把真实解释为按照世界“是什么

[1] 《哲学思想》，一九五七年，第一期。——原注。

样子”去描绘的要求。他把这两点要求叫做“日丹诺夫式的”要求，并且谈到了这些要求的过去，他暗示说，它们不适用于艺术，而且经不起任何批评。

罗曼·季曼德非常简单地把按照世界“应该”是什么样子去描绘的要求一笔勾销了。他扬言，这是“政治欺骗”的产物，同时把它同力图粉饰现实联系在一起。必须承认，这类论据至少是轻率的。我们知道，在确立共产主义理想的口号下，我们的某些艺术家在按照错误的原则“无冲突论”创作作品时，确实回避了生活中的许多实际矛盾。这些都不是罗曼·季曼德所揭发，所指责的，而是对不良现象坚持合乎党的原则的批评所揭发，所指责的。这是不是说，马克思列宁主义美学应该违背理想范畴本身及与之相关的一切真正艺术作品的根本特性呢？在自命具有理论深度与依据的文章中是否容许假借两个不负责任的字眼——“政治欺骗”来回避学术问题和范畴问题呢？顺便说一句，这些问题绝不是日丹诺夫所“杜撰”的，而是在多少世纪以来人类艺术思想发展的漫长时期中所拟定的。修正主义者罗曼·季曼德这里只相信自己，用道德上的品评与精神上的悲观失望代替从理论上探讨问题，即“他们想骗我们；根本没有理想；有的只是空虚”。

罗曼·季曼德对艺术真实谈得更加空泛，而且还夹杂着大量的附带声明和含混不清的见解。在这一类问题上——部分理论家在这个或者别的问题上发表了错误的，甚至是粗暴、简单化的见解——也许，我们可以同意他的意见。但是，能否据此抛弃艺术真实的本来概念呢？可是罗曼·季曼德恰恰是这样做的。他把这样一种艺术真实的概念当做唯一存在的东西，这种概念把艺术真实归结为刻画的东西同被刻画出来的东西的简单的类似、摄影主义、对实物的刻板模拟。完全可以理解，罗曼·季曼德所发表的这种见解是很容易被彻底粉碎的。他所指的是这种“真实”的形式上的特征，既然这种“真实”涉及的只是艺术作品所凝结的形式，从而他便把艺术作品的内容完全摆在一边了。然后，他得出了如下的结论：“要想使艺术作品成为真实的作品，一般的反映论不可能，从而也没有权力判断它所应该适应的条件。因为，很显然，这不可能是涉及形式的条件。艺术家所运用的形

式的多样性，就实质而论，是无限的。假使这些条件涉及到了内容，那么这里什么也不必谈了，除此之外，真实的艺术作品乃是道出世界真相的作品。"❶

我们这位反映论的批评家的思想进程极其富有代表性。第一，他确认，只存在艺术真实的形式定义。第二，他指出，这个定义是贫乏无力的。第三，他借口"假使"，容许"真实"这个概念也可以涉及内容（就实质上说，即放弃构成他全部论据基础的东西）。第四，他已经十分滑稽而且毫无根据地表明：作为鉴别内容的真实失去了一切含义。

难道关于真实的范畴以及它同内容的关系我们就不能谈吗？要知道，如果真实的艺术作品是"道出世界真相"的，就是说，真相是有的，就是说，有揭示这种真相的含义、它的独特的艺术特点、它在艺术创作、欣赏与评价艺术作品中的意义的实际可能甚至必要。对任何学术范畴问题不加分析，不愿深入思考它的实际含义，都可以使它变得主客不分、毫无意义。

罗曼·季曼德通过他自己对艺术真实的全部见解实际上只表明和证明一点，即他对从理论上解决这个或任何其他美学问题最不感兴趣。推动他写作的不是理智，而是对"日丹诺夫的反映论"的"悲观失望"，是他对现实主义艺术的反感，是他对现代主义的眷恋。因此，要在罗曼·季曼德的论点中寻找无论是什么样的逻辑一贯性，都是天真的。他忽而承认艺术中存在真实，忽而又否认它的存在；忽而确认，这一范畴仅仅适用于"形象化的艺术"，忽而又竭力证明，真实的范畴似乎连德拉克罗亚的《基奥斯的惨杀》和列奥那多·达·芬奇的《蒙纳·里莎》这样的作品都不适用。这一切演变酷似贪生惜命的将军的作风，这位将军只盼望一件事——不要同自己的敌人照面。

罗曼·季曼德的一篇涉及到美的理想同艺术真实的关系的声明表现了某种较大的理论兴趣。他写道："按照世界'是什么样子'去描绘的要求，关系的是艺术作品的形式，而且被认为是一种最庸俗的性欲主义。按照世界'应该'是什么样子去表现，关系的是可以称之为内

❶《哲学思想》，一九五七年，第一期，第一二四——一二五页。——原注。

容的东西，但是实际上这同第一点要求是十分矛盾的。”❶ 罗曼·季曼德指出这是“十分矛盾的”之后，看来以为，他无可辩驳地证明了在美学中运用真实与理想两个概念是不合法的。其实，在这一点上恰好最鲜明地表现出修正主义同马克思列宁主义美学方法论的原则背道而驰，它用资产阶级的艺术概念暗中换掉了共产主义的艺术概念。

不管罗曼·季曼德怎么说，从马克思列宁主义美学的观点来看，真实的现实主义艺术从来具有反映人民根本利益的一定的美的理想。艺术中没有理想，就不可能有真实。从另一方面说，理想只有在它是真实的时候才富有说服力，才能起积极作用。

简单地、照相式地、正确地再现现实中这些或那些实物与现象的外貌本身还不是艺术的目的，并不包含深刻的生活真实的内容，而艺术的使命就是把这种深刻的生活真实带给人们。

艺术真实不仅仅表现为物件被体现得多么精确，用颜料或石头塑造出来的物件形状多么酷似本形，而且还表现为艺术作品所表达的和唤起观众的是什么样的思想情感；它用什么样的观点表现生活和培养自己的同时代人以什么样的生活观。真实的现实主义艺术从来都是具有思想性的，而且这种思想性同它的实质本身、同艺术真实的本性是不可分割的。现实主义不仅仅以从外表上再现现实的真实性为前提——对它来说，这仅仅是一个必不可少的先决条件，仅仅是它的可理解性与社会能动性的一个先决条件——而且还以它所表达的思想的真实性为前提。

然而，对于正确地理解艺术真实的实质来说，光是一个为作品所表现出来的思想的真实性还不够。

别林斯基写道：“不管诗中充满多么美好的思想，也不管它对当前问题发生多么强烈的影响，然而，如果其中没有诗意，那么其中也就不可能有美好的思想和任何问题，而其中所能看到的一切，——这只不过是拙劣地完成的美好打算而已。”❷ 伟大批评家的这几句名言

❶ 《哲学思想》，一九五七年，第一期，第一一三页。——原注。

❷ 《别林斯基全集》，第三卷，莫斯科，国立文学出版社，一九四八年，第七八九页。——原注。

直到今天也不曾失去它的意义，而且不仅可以适用于文学，也可以适用于整个艺术领域。

诗的因素（别林斯基所使用的这一概念的含义）是作为艺术创作的一个不可缺少的因素提出来的，换句话说，是一个一般的美学概念。艺术中没有诗意，便不可能有真实，无论它对现实中个别细节再现得如何“真实”，也无论它表现了什么样的正确思想。

如何看待艺术中的真实的一个主要困难正在于：这里必须把生动的、情绪饱满的艺术语言译成无情的科学概念的语言，同时不损伤艺术作品的馨香气息。在抽出艺术创作的这些或另些方面，力图阐明艺术的生动的体态与研究它的孤立的、逻辑上的组成部分时，很容易忽略它们所具有的现实联系并得出完全错误的结论。沿着这条错误道路行进的有时并不仅限于理论家和批评家，而且，步他们后尘的还有艺术家自己，他们远非经常地、相当深思熟虑地处理自己的创作问题，因而成了有时变得相当普遍的时髦的错误观点的俘虏。在这些情况下，理论上的错误就变成了一件大事——就变成了一种实际危害，就变成了艺术本身发展中的谬误趋向。

我们正应该把创作上的这些慢性病的发现（例如，一方面是无动于衷的刻画及自然主义，另一方面是“图解化”）归咎于对艺术真实性的片面的、从而也是错误的观点。在两种情况下，艺术的情感的丰富性被损伤了，它的诗意被损伤了。但是，如果放弃艺术的真实性，便不可能卫护住艺术的诗意。修正主义就是这样地摧残着艺术存在的基础本身，因为，不真实的地方就没有诗意，也就不可能有一点点真正的艺术价值。

作为一切真正艺术作品不可分割的组成部分的艺术性同美的理想是密切相联的，而且也是反映美的理想的。因此，当艺术家走上自然主义或“图解化”的极端时，美的理想便会为艺术所伤害。在曲解了现实主义原则的情况下，理想同艺术真实确实是“十分矛盾的”。不过，罗曼·季曼德所钟爱的现代主义却在这一点上表现出无以复加的恶劣的用心，因为一般地说，一切美学内容——理想也罢，真实也罢，现代主义是一概敌视的。

美的理想所表现的是艺术家一定要用以充实我们所熟悉的生活画

面的新生的东西，是他的作品赖以成为创造性地再现生活的东西。具备美的理想是从历史上具体的、客观上受制约的社会立场出发，以明确地、充满感情地评价实际现象为先决条件的。美的理想表明的是艺术的这样的方面，这种方面反映了艺术的美的性质和它的诗意。美的理想是艺术真实的一个极其重要的因素，少了它，其余的一切——正确地再现现象的外貌、甚至于思想、见解、趋向、“倾向”——都成了可怜的代用品。正如同别林斯基所写的那样：“社会在文学中（我们可以加上一条，一般地说在艺术中——什拉金）找到了自己的升华为理想、导入意识状态的实际生活。”❶

修正主义者同艺术，同艺术家们所玩弄的把戏是犹大的亲吻，因为他们用自己的“悲观失望”，用自己的“空虚”和没有前途剥夺了艺术的理想，从而导致艺术的彻底毁灭、导致艺术的特殊的、任何别的东西都代替不了的社会作用所依据的基础的破坏。

至于说到美的理想，它应该是艺术地真实的东西。艺术家对这一或另一现象所下的美的评价绝非永远符合现象本质、符合现象的实际社会意义的。而且也不是一切社会立场都能使人们正确地看待生活和评价生活现象的。如果艺术是通过美的理想的三棱镜来表现生活的话，那么从另一方面说，这种理想应该符合于实际生活。这里必须探讨一下方法论的原理，以便用艺术作品的真实性或虚伪性的观点客观地、批判地评价艺术作品。

罗曼·季曼德同许多其他修正主义者一样，否认这样评价的可能性。根据他的意见，只有在极其罕见的情况下才能“全盘否定某一部艺术作品”。正如罗曼·季曼德所肯定的那样，任何一部艺术作品都表现了创作该艺术作品的艺术家的既定立场，而这种立场具有不依某些标准为转移的价值。在这一点上毫无必要同他争论，因为，那些批评反映论“荒谬”的人在否定现代生活中如此强大的文艺运动——社会主义现实主义——时，本身立即陷于荒谬的境地。对于罗曼·季曼德来说，这种否定同十分明确的社会、政治立场有关这一

❶ 《别林斯基全集》，第五卷，莫斯科，苏联科学院出版社，一九五四年，第六二五页。——原注。

点，以及因而他本人在自己的美学见解中运用了促使他作出“全盘否定”的、十分明确的标准这一点，还需要加以论证吗？至于这是些什么标准，却属于另外一个问题了。但是，罗曼·季曼德具有这样的标准这一事实是毫无疑问的。的确，他的做法很机警，机警得就像知道吃了谁家的肉的猫儿一样，马上又同社会主义现实主义一道对达达主义进行“全盘否定”了。然而，这类戏法能蒙混谁呢？在修正主义美学的这一原理中找不到丝毫逻辑上和理论上的意义。实质上，这不过是福音书上的一种道德说教：“你们不要论断人，免得你们被论断”[1] 而已。

现在我们再回过头来谈谈罗曼·季曼德关于理想与真实是“十分矛盾的”见解。只要指出艺术中的真实与理想彼此是密切相关的，就已经足够了。尽管如此，罗曼·季曼德却能从美学思想史中找出对二者相互矛盾的不止一次的承认，诚然，这种承认不是以期望驳倒某种艺术理论为前提，而是以深入了解其本质为前提的。

艺术真实同理想的相互关系是非常复杂的，而且是辩证的。二者既是密切相关的，确实又经常表现出不协调和辩证的矛盾。艺术真实确实以再现本来是什么样子的生活为前提，毫无粉饰、夸张或曲解。至于理想呢，如果说，它也是现实本身的产物的话，那么，无论什么时候它都会被认为是美好事物的派生物，或者被认为是从这种美好事物的观点出发的生活的再现，这一点，甚至在讽刺作品中也应该如此。

真实同理想的对立是近代美学中极其困难的问题，甚至过去最伟大的思想家都无力解决它。只有从科学的马克思主义的立场出发，才可以理解，在艺术作品中理想是怎样同真实融合在一起的，才可以理解，尽管这种真实是经过“提高”的真实，艺术也不再成为“虚伪”的东西了。真实与理想问题的解决乃是马克思主义美学的一个主要的胜利。罗曼·季曼德不懂得这一点，我们认为，在这一点上最为明显地表现出修正主义美学自马克思主义立场的失足和修正主义在艺术领域中向资产阶级意识形态的投降。为了论证这一点，我们认为有必要提醒一下近代美学思想史中的某些基本要素。

---

[1] 《新约全书》中《马太福音》第七章，第一节。

十八世纪革命的启蒙运动的巨擘狄德罗和莱辛对艺术真实与理想问题研究得特别深透。

然而，启蒙运动没有能把真实的要求同理想的要求、把现实同美、把个别事物同典型事物、把凭经验得来的素材同艺术概括结合在一起。但是，它第一次十分尖锐地提出了这个问题，因之，在没有考虑到自十八世纪以来的艺术史中积累起来的试图解决产生于它们之间的矛盾的经验时，是不能谈什么真实和理想的。修正主义者在这里可以受到一次真正科学的马克思主义有关美学问题的看法的良好教育，特别是有关从历史上研究这些问题和考察这些问题的发展的看法的良好教育。但是，可惜他们不愿意学习，反而想教训别人，他们以为，他们凭借自己的悲观失望和怀疑，已经达到了人间智慧的顶峰。从分析启蒙运动的美学出发，不难揭示罗曼·季曼德本人关于真实、理想以及二者在艺术中的关系的观点的真正实质。可惜，为此我们必须认为启蒙运动的艺术同产生这种艺术的社会的和政治现实具有密切的关系。我们说“可惜”，这是因为修正主义理论禁止我们这样做，这种理论要求把每一部艺术作品都看作是完全独立而且是“绝对”有价值的事物。但是，如果我们坚信，达到这一要求之后，你就会不由自主地把艺术史弄得废话连篇，这又有什么法子呢！

这么说，启蒙学派美学中真实与理想之间如此尖锐的矛盾的原因究竟何在呢？据我们看，必须在这派美学所反映的现实本身的特点中去寻找这种原因。狄德罗也好，莱辛也好，他们都是作为年轻的革命资产阶级在它准备冲击封建的巴士底监狱时期最彻底的思想家出现的。他们是为从专制的偏见的重压之下解放资产阶级思想意识而斗争的人们的开路先锋。而如果在他们的立场中也呈现出逻辑上的矛盾的话，那么同样地，他们本人也就成了他们所代表的阶级自身重大矛盾的反映。换句话说，他们在理论上之所以不彻底，是因为他们在政治上是彻底的。他们直接和间接地并且以古典派思想家的大无畏精神和直率表现了真实与理想在相互关系上所展开的一切复杂冲突，这些思想家了解他们想要怎样，了解他们维护的是哪些艺术倾向。

启蒙运动的思想家发展了通过艺术真实地反映生活的原则，他们反对十八世纪古典主义的装腔作势和故弄玄虚，要求艺术同未被宫廷

贵族的“虚拟性”所破坏的普通人（在当时，就是资产者，“第三等级”）的日常利益结合起来。毫无疑问，像法国的格列斯和沙尔登，英国的根斯特罗和霍加斯这些艺术家的创作，为发展现实主义视觉及再现现实铺设了新的道路。

然而，正是启蒙运动的革命性质不允许（不管人们对这一点感到多么奇怪）它的代表人物彻底走它自己的现实主义的道路。他们想要塑造的“自然的”普通人在现实生活中只不过是在充满琐碎、卑鄙的欲望与计谋的人世间感到绝望的“普通”资产者而已。艺术的任务是把这些资产者提高到有思想的人和公民的水平；用美的幻觉美化、掩饰资本主义制度——这种制度在当时还是必须为之斗争的，而且斗争是残酷的，奋不顾身的——的实质。只有在这种条件下才能把人民提到历史所要求的那种社会热情、英雄主义和忘我的高度。

当狄德罗和莱辛在现实生活中找不到启蒙思想的体现者时（即使能从成为反对资产阶级卑鄙无耻和自私自利的无与伦比的诋毁书《拉摩的侄儿》中狄德罗的天才对话里读到也好，这一点，他们自己也非常清楚），——尽管如此，但他们仍然相信这些理想的“自然性”，相信它们符合于人的“天性”——于是便得出了如下的结论：必须通过理智和艺术的方式去理解这些理想，然后再让人民去理解它们，同时，借此使人民能够在现实生活中实现这些理想。如此说来，据启蒙学派的意见，理想应该是从艺术中来，到现实中去，而不是从现实中来，到艺术中去。假使问题是这么个提法：理想应该从大自然中去汲取，就如同狄德罗“原始模型”的理论中所说的那样，那么实际上，这里指的不过是被启蒙学派的理智所净化了的和过滤了的大自然罢了。

真正真实地再现现实，就应该表现资本主义制度的反面特点，对狄德罗和莱辛所主张的“雅致”、“优美”和“趣味”的要求毫不让步。十九世纪现实主义艺术家正是这样做的，他们对资本主义私有制世界的真正实质已不抱幻想，而且他们把世界作为同理想完全对立的东西加以表现的。但是，由于它所面临的社会和历史任务不同，启蒙运动恰恰没能做到这一点。

历史的客观逻辑迫使启蒙学派人士坚持艺术的理想一面，而且煞费苦心地为此寻求相应的理想。这一客观逻辑迫使启蒙运动的美学陷

于不可调和的矛盾境地，使寻求理想的美学同它自身的寻求生活真实及追求真实发生了抵触。最后，启蒙运动美学理想的抽象性、含混不清和臆测便不可避免了，因为，在那种具体历史条件下，在生活中是找不到理想的，只能在头脑中设想理想。

我们认为，分析启蒙学派人士对美的探求十分清楚地表明，作为美学范畴的真实与理想具有头等重要意义，而且，如果不局限于自赛尚以来的最后一个时代的话，没有真实和理想，真正的艺术史的规律性根本是不可思议的。真实同理想的矛盾至少可以看成是一个耐人苦思的问题，这个问题的解决取决于这一或另一研究者的智力水平的高低。尽管如此，但是可以把这一矛盾作为任何一种美学体系的疑窦的普通证据加以提出。这一矛盾的产生是事出有因的，而原因却远远超出了艺术本身的范围。

煞费苦心地寻求理想、不能充分地把理想同生活真实结合起来，这对资本主义时代的艺术是具有代表性的，而且以被认作是人类社会"正常"、"自然"和"永恒"状态的资产阶级现实本身为先决条件，这种现实本身给艺术家提不出，也不可能提出任何真实的理想。

换句话说，在艺术领域中被理解成为真实同理想相矛盾的问题的理想问题，乃是资产阶级社会艺术中的特殊问题。

资本主义社会的发展越来越造成人类个性的破坏。尽管社会生产力强大了，空前地发展了，而它对大自然的威力也增强了，然而这时，一部分人却越来越得不到全面的发展。他们成了与之背道而驰的资本主义生产目的——生产剩余价值的目的的牺牲者。他们终生被困锁在他们所用以工作的同一个齿轮上，借席勒一句名言来说，这就是，他们由于齿轮的单调的噪音而变聋了。目前，在生活中谈不上理想。因之，优秀的、最进步、最勇敢与最诚实的艺术家，目前也只能暴露生活的痈疽；用他们梦寐以求的、热忱的向往着未来的理想同这种痈疽相对峙。

正像我们所看到的那样，否定理想、拒绝真实地反映生活对于一切不愿意同资产阶级意识形态决裂的艺术家来说，是不可避免的。这是由于理想与真实脱节产生的，这种脱节是资本主义社会在其最后的帝国主义阶段各种条件的全部综合的产物。现代修正主义者所展开的

反对艺术中的真实、反对美的理想的攻势是他们投降于资产阶级意识形态的无可争辩的证据；是他们迷恋于现代主义的直接后果，这还不明显吗？至于说到他们对马克思列宁主义美学所发出的指责：它所提出的对艺术中美的理想与真实的要求似乎是“十分矛盾的”，这种指责同样是修正主义者资产阶级立场的后果。马克思列宁主义的美学是彻底解决真实与理想问题的独一不二的理论；社会主义是为解决这一问题创造客观前提的独一不二的基础；社会主义现实主义是现代生活中充分尊重真实与理想的独一不二的创作方法。看不到这一点、否认这一点的只能是马克思主义的公开敌人，只能是社会主义的敌人，只能是社会主义现实主义的敌人。

马克思列宁主义美学是如何解决真实与理想问题的？社会主义现实主义的艺术是如何解决这个问题的？

马克思写道：“在资产阶级经济学中——以及它所适应的这个生产时代中——人的内在本质的……充分的显露就表现为最充分的毁灭，……普遍的物化过程就表现为充分的异化，而一切特定的目的的消灭就表现为目的本身之牺牲于完全异己的目的。因此，幼稚的古代世界一方面是一种比现代世界更为高尚的东西；另一方面，古代世界事实上之所以比现代世界更为高尚，完全是在于力求找到完整的形象、形式和早已制定的局限性。它给予人处在被局限的观点上所能得到的满足，可是现代世界却不给予满足；凡是它出现为自我满足的地方，它——就是庸俗的。”❶

我们认为，在美的理想及其命运问题上，难以找到比马克思主义经典作家们更充实的言论了。马克思把人的发展、他的需求和创造能力的不断完善叫做人类历史的自我目的，其实也就是理想。❷ 古代世界中，个性远不像近代那样复杂。“人的内在本质”在当时还没有自

❶ 《马克思、恩格斯论艺术》中的序言（里夫希茨作），人民文学出版社，一九六〇年，第三二页。

❷ 马克思在另一处写道：“在这个领域（必然领域——什拉金）的彼岸，把本身当作目的的人力发展，真正的自由领域，方才开始。并且这个自由领域，也只有在那个当作基础的必然领域上，方才可以繁荣起来。”（《资本论》，第三卷，人民出版社，一九五三年，第一〇七四页。）——原注。

我显露出来。人还没有征服自然界，还没有让自然界听服自己的支配，还没有"物化"于自然界之中。但是，古时代世界的受约束的个性（当然，这里指的不是奴隶，而是自由人）却在当时所存在的客观生活条件和活动条件下得到了满足。

正是人对当时存在的客观条件——符合于，或者相反，不符合于人类个性全面发展要求的条件——的这种态度构成了从理想的立场出发评价现实的基础。

理想在"人力"的全面发展中找到了自己的客观标准。因此，任何一个艺术家，不管他具有什么样的才华，都不能在自己的作品中表现出作为某种符合于理想的东西的资产阶级关系。只有完全破灭了的和丧失了真正精神要求的个性才能在枯燥乏味和毫无目的的资产阶级生活中求得满足，这种满足导致经常性的追求金钱和为了金钱而展开的激烈竞争。这样的个性不能客观地评论理想，因为它是人的软弱的活的化身，从而，它在美学上也是不成体统的。

既然理想的范围就是个性对待它周围世界的态度的范围，因此自然而然地这里一切都应该具有个人体验的性质，都应该充满个人的特性和情感上的张弛。这里抽象的、纯理性的评价是廉价的。只有用自己个性的整个机体感受到这部作品或别部作品的虚假和庸俗之后，我们才能说：这是不真实的。

理想本来就是真实的。它容不得虚假。不真实的东西不可能是理想的东西。美的理想和艺术真实的问题就是这样，如果用马克思主义观点看待它们的话。社会主义革命对艺术的首要意义是，它在性质上是在新的基础上重新把现实理想还给了在资产阶级社会中受到损伤的艺术。个体事物同社会化事物的一致；各种才能的自由发展；人类个性的社会内容及社会性的增长，在这里达到了史无前例的规模。

这里必须指出，诞生于社会主义革命的理想绝不该仅仅理解为社会主义革命为之铺平道路的美好的共产主义未来（自然，尽管理想在那个时候才能全面实现）。革命斗争本身、建设共产主义社会本身，就其实质而论，都是具有理想的，因为在革命斗争中，在建设共产主义社会过程中，个性才能得到"人力"自身发展的可能性，才能得到困难重重、成就累累的生活意义。

社会主义革命本身就具有它自己的诗情。它不需要像资产阶级革命被迫所做的那样，粉饰自己的内容。“十九世纪的社会革命不能从过去，只能从未来取得自己的诗情。它在自己还没有根本破除任何迷信式崇拜古旧事物的思想以前，是不能开始的。从前的革命曾需要对过去事物作世界历史的回忆，为的是要向自己隐瞒自己的内容。十九世纪的革命一定要让死者们去埋葬自己的死者，为的是要自己能弄清自己的内容。从前是辞藻胜于内容，现在是内容胜于辞藻。”❶

因之，社会主义的艺术没有必要通过任何方式粉饰生活，以求表达自己的理想。它在现实本身中，在人民争取共产主义的斗争本身中找到了这种理想。这里，真实按其本质来说，实际上是同理想一致的一个范畴。所以，对于社会主义现实主义来说，按照“世界是”什么样子描绘的要求同按照它“应该是”什么样子描绘的要求之间没有丝毫矛盾。

赫鲁晓夫在第三次作家代表大会上讲道：“我绝不是要袒护那些在作品中脱离活生生的生活来描写现象的人。举个例子来说，有些书里面过分渲染地描写生活，以至于不符合现实。这样的作品未必会带来什么好处。但是我要站在那些由于在作品中以表现正面人物为主而被称为‘粉饰家’的作家一边。难道那些真实地表现了正面人物的作品不是很好的和需要的吗？这些作家对自己的正面人物也并不是赞同其一切的，他们所看到的人，就是生活中的人——就是为确立新事物而进行斗争和劳动的人。”❷

本来，我们同修正主义者的论争到此可以告一段落了，假使他们不再企图和用另一种方式用心更加恶毒地、更加故弄玄虚地捏造马克思列宁主义关于理想的概念的话。可是我们在爱德华·汤普森的《社会主义人道主义》一文中却看到了这种企图。

爱德华·汤普森是英国杂志《新理性》的发行人之一，这个人一心想把一些脱离共产党的过去的马克思主义者网罗在自己的周围。

---

❶ 《马克思、恩格斯文选》（两卷集），第一卷，外国文书籍出版局，莫斯科，一九五四年，第二二六页。

❷ 《为人民服务是苏联作家的崇高使命》，见赫鲁晓夫：《关于文学艺术问题的讲话》，人民文学出版社，一九五九年，第三八——三九页。

只要看一看这个杂志的几期就足可以认清他的反苏和如爱修正主义倾向。《新理性》的发行人搜罗了所有反对苏联的文化和意识形态、反对社会主义现实主义艺术的最激烈的言论。在这些篇页里也可以看到爱德华·汤普森的文章。然而爱德华却企图用另一种方式对待美学问题。他的文章写得比我们前面引用的列菲弗尔和季曼德的文章稍晚一些——一九五八年初。意识形态的斗争甚至教会了修正主义者一些本领。看来，新的时代使他们不得不改改腔调。因此，爱德华·汤普森已不再谈论什么“空虚”或者诸如此类的东西了。他不愿承认，修正主义的立场不可避免地会招致理想的丧失。相反，他一心想要纠正修正主义，使它不致产生悲观失望和灰心丧气。

爱德华·汤普森企图用各种方式掩饰修正主义的“空虚”，甚至企图证实，似乎只有修正主义才能保持“革命的信心”。他仿佛在努力寻求失去了的共产主义理想。

爱德华·汤普森的难处表现在：他本人不过是一个“悲观失望”的人，就像一切修正主义者所表现的那样，是一个爱发牢骚、爱发脾气、爱对公认的马克思列宁主义原理——一个世纪以来，在这一革命学说的发展实践中被证实了的和经过检验的原理——指手画脚的人。

爱德华·汤普森想使我们相信，是他在大声疾呼保卫作为一切共产主义观点的中心的“人”。

他保卫的是什么人呢？这个问题马上把我们引向了事物的实质所在。要知道，爱德华·汤普森本人摘引了马克思著名的《费尔巴哈论纲》之中的一节：“……人的本质并不是单个人所固有的抽象物。实际上，它是一切社会关系的总和。”[1] 这么说，爱德华·汤普森想做个马克思主义者，他就没有权力“泛泛地”谈人，不弄清楚是什么人，他保卫的是什么人，就把他提到理想的高度。

我们同爱德华·汤普森的主要分歧正表现在这里，因为，马克思主义哲学的主要之点就在这里。我们的“马克思主义者”、过去的共产党员、今天的修正主义者爱德华·汤普森（不管人们对这一点感

---

[1] 约翰·萨维勒、爱德华·汤普森编：《新理性》，第一卷，夏季号，一九五七年，第一一二———一三页——原注。

到多么奇怪），竟搬出了把马克思主义看成是“经济机械论”的陈腐指责，而且要我们相信，“真正的”马克思主义似乎同人们的观点在客观上受他们的社会、阶级关系所制约的见解毫无共同之处。

爱德华·汤普森硬说，人对个人历史的积极态度仅仅体现在意识范围之内，而且，体现也是由于意识的缘故。因为单个人是意识的体现者，所以说，正是他们构成了真正的人的价值，他们正是作为历史的积极力量出现的。个人及其意识是独立自主的，他们绝不能被引申成为任何一种比较广泛的依据——即使是政治利益或者是阶级利益。

看来，爱德华·汤普森完全成了普通资产阶级选民的幻想的俘虏了，这位选民认为，他确实是“认识”世界的，他确实是在判断、确信、争论和“挑选”，而不是资产阶级民主选举机器的普通玩物。

否认意识形态和道德的阶级性，否认艺术的阶级性构成了爱德华·汤普森所坚持的立场的基本内容。他不得不承认，“在阶级社会中，人们对社会现实的理解是从这一社会的阶级构成那里取得自己的形式的……但是，”爱德华·汤普森马上又声明说，“这并不是通过个人头脑的自动反映；个人有两种类型的经验：一种是受本阶级特点所局限的经验（传统、偏见等）；一种是他自己的，也是他常常思索的个人经验。虽然，具有类似阶级经验的人是按照不同方式思索的；像莎士比亚或马克思这样杰出的个人十分明显地不仅仅‘反映着’本阶级的经验。”❶

如此说来，个人经验同阶级经验是对立的（前者似乎可以存在于后者之外）；个人意识同阶级意识是对立的。爱德华·汤普森特别坚持道德的无阶级性。这里不加声明是不行的：他认为：阶级道德显然可以从马克思和恩格斯、特别是从列宁的某些著作中引申出来，可是阶级道德总的并不代表他们著作的外部含义和内部含义。爱德华·汤普森建议读者相信他的反马克思主义的道理：他认为，所有的人，同他自己一样，都对马克思主义的“阶级道德”感到极其厌烦了。

但是，假如思想和道德是“没有阶级性的”，那也就是说，它们是“全人类的”东西喽？爱德华·汤普森不愿意承认这个必然的结

❶ 《新理性》，第一二四页。——原注。

论：那时就会非常明显地表明，他背离了历史唯物主义的基本原则。

他坚信存在某种在历史本身的进展中人们所创造的“人类潜力”。他之所以需要这些是为了证明：艺术是这一臭名昭著的“人类潜力”的主要体现者。

爱德华·汤普森证明说，艺术所表现的是“很少受到阶级环境影响的”人类经验的一些因素：“首先是生、死和性经验”。艺术的灵魂就根源于这些“因素。”[1]

这样说来，根据汤普森的说法，“人类”、“人类潜力”、为艺术所确认、所表达的理想，归根结底不过是人类机体的生理机能，不过是这样一种“经验”罢了，就问题的实质而论，即人的经验和动物的经验等于一码事。也许，爱德华·汤普森的这种“社会主义人道主义”是无意识的。但是，俗语说得好，逻辑如此。如果你把个人事物同阶级事物、同社会事物对立起来；如果你要坚持个人事物自主的观点，那么，不知不觉地你便会走上纯生理学的道路。因为，如果脱离社会的个体不是生理上的组织，不是仅仅具有一些生物机能的实体的话，这又能是什么呢？爱德华·汤普森抛弃了无产阶级的革命的集体主义，却坚持资产阶级的个人主义。（他的“人性”的真正实质正表现在这里。）抱定这种观点，他必然会得出同禽兽的个人主义具有血缘关系的现代资产阶级美学的艺术见解，像弗洛伊德主义就属于这类艺术，弗洛伊德主义也主张似乎“性经验”就是“艺术的灵魂”。

和一切修正主义者一样，如果爱德华·汤普森从这种立场出发，极其不怀好意地对待社会主义现实主义艺术的话，这又有什么稀奇呢？这里使他感到恼火的，主要是对艺术家个人独立自主的侵犯。他对苏联艺术的具体言论是如此荒谬，只可以把它们看作是他对这个问题的绝对无知的证明。例如，他写道，在苏联，人们把美的满足仅仅理解为工余的消遣和憩息，所以才去推广消遣性的音乐会，才轻视古典作品，才不予以出版。

尽管爱德华·汤普森常常搬用马克思主义的术语，而且极其大量地在自己的议论中夹用马克思主义经典作家著作的引文，然而不难看

[1] 《新理性》，第一二六页。——原注。

出他的美学观点和哲学观点的真正资产阶级实质，而他的这些观点同其余修正主义者的立场是十分近似的，不坚持共产主义理想，不从相信革命前途出发，爱德华·汤普森至多可以提到抽象的资产阶级的人道主义高度，而且这也仅仅是为了用它来攻击社会主义人道主义的理想，攻击真正的社会主义艺术的理想罢了。

我们认为，我们前面所指出的已足以说明，共产主义的美的理想，现代生活中真正真实的理想不在于个人的“独立自主”，而在于他同他所生活着的社会的融和；在于他参与的共同劳动和争取共产主义的共同斗争。只有在这个基础上个人才能得到真正全面的发展，才能充满巨大的、人的意义，而这一点同与生、死或者性经验相关的、抽象的“全人类的”利益的内容贫乏是对立的。

假如爱德华·汤普森能够放弃自己的修正主义偏见，他就会很容易通过苏联大师们所创作的纪念碑和绘画作品看到某种比被他当作社会主义艺术的理想加以提出的“实实在在的男男女女”的不安、悲观、期望与关心更加美好，更加高尚的东西。在那里他就不会做出“性经验”的结论，就能发现不比实实在在的男男女女为少的形象，而他们的力量在于他们的团结一致，在于他们集体地、忘我地为共产主义的斗争。

没有战胜资产阶级世界观的艺术家常常感到自己是迷惘的、孤独的。他竭力巩固自己的“自由”，违反社会。他想成为脱离他所生活着的、与之有着千丝万缕联系的社会的自由自在的人。资产阶级社会给他提不出任何美的理想。于是艺术家便一心想要脱离现实，隐身于声名狼藉的“象牙之塔”里，注定使自己走上形式主义和内容贫乏的道路，这实际等于精神上的毁灭。

共产主义艺术家不仅找到了实际的理想，而且也找到了与这种理想相适应的、养育并且支持他的创作的社会力量。他因革命群众的力量而强大，因他们的爱憎而激昂，他是许多人中的一个，是为共产主义而奋斗的无畏战士中的一员。他知道，他所表达的是千百万人的呼声。

（王文译自《反对美学中的修正主义》，莫斯科，苏联艺术学院出版社，一九六〇年。）

编后记

一九五六年，帝国主义在全世界范围内煽起一次反共高潮。在这里面，现代修正主义者适应帝国主义的需要，扮演了一个最可耻的角色。他们从各个方面向国际共产主义运动进攻，他们反对马克思列宁主义的阶级斗争的学说，反对无产阶级革命和无产阶级专政的学说，他们企图取消共产党的领导作用。

文学艺术是属于上层建筑的一种意识形态，文学艺术战线是思想战线的一个重要方面。修正主义者自然不会放过在这条战线上进攻的机会。因此在一个时期内，魑魅魍魉，纷纷粉墨登场。匈牙利的卢卡契，法国的列非弗尔，南斯拉夫的维德马尔、托肖维奇，波兰的扬·科特、克瓦科夫斯基、季曼德，英国的汤普森就是他们的代表人物。他们企图从根本上修正马克思主义美学的原理。他们反对文艺为革命的政治服务，他们否认文艺的阶级性，模糊无产阶级文艺和资产阶级文艺之间的根本对立性，他们否认列宁的文艺党性原则，攻击社会主义现实主义，抹杀世界观在艺术创作中的意义，他们反对共产党在文艺领域中的领导作用；同时，他们否定列宁的反映论是现实主义文艺的认识论基础，否定或歪曲民族的文化传统。

修正主义是披着马克思主义的外衣的反动资产阶级思想。文艺学中的资产阶级观点和修正主义文艺观点有着内在的血缘关系，在它们里面都可以找到弗洛伊德主义、存在主义、形式主义以及其他反动唯心主义的根源。当然，它们的表现形式有所不同，着眼点也可能有所不同，但根源和结论却是一个。

目前在资产阶级文艺理论界中间最活跃的有所谓“中立主义”

的沃尔夫冈·凯塞尔，有存在主义者马丁·黑德盖尔和艾米尔·施泰格尔，有主张采用“纯语文学”研究方法的恩斯特·库尔提乌斯，有反动透顶的颓废派诗人托马斯·艾略特，有把世界文化看作孤立发展的“历史学家”和“社会学家”阿诺德·汤因比，有为美帝国主义服务的“斯拉夫问题专家”列德尼茨基，等等。

自从一九五七年社会主义国家共产党和工人党代表会议宣言指出在目前条件下主要的危险是修正主义后，各国的马克思主义文艺批评家就加强了对现代修正主义的斗争，同时也对反动资产阶级文艺思想展开了批判。

在苏联，主要在一九五八年，各个有关的学术机关如苏联科学院世界文学研究所、艺术史研究所，苏联艺术科学院艺术理论与艺术史研究所，对于文艺方面的修正主义思想，先后举行了学术批判会或编写了批判论文集。在德意志民主共和国和匈牙利，由于老牌修正主义者卢卡契曾经散布过大量的毒素，所以对修正主义文艺思想的批判就集中在卢卡契身上。在法国，列菲弗尔的影响也不小，因此有很多文章是针对他的。但是我们因为材料、翻译力量和时间的限制，不能全面而系统地把这些斗争情况都介绍过来，而有些较早的材料也已经发表在一九五八年译文社编、作家出版社出版的《保卫社会主义现实主义》第一辑、第二辑，一九五九年上海文艺出版社出版的《世界观与创作》中（如苏联文艺批评界对南斯拉夫修正主义者、匈牙利卢卡契和法国列菲弗尔的批判，德意志民主共和国和匈牙利文艺批评界对卢卡契的批判），所以这里主要是选译了苏联在一九五九、一九六〇年出版的一些批判论文集里的文章；与此同时，我们还介绍了苏联批评界对形形色色的资产阶级文艺思想的批判。此外，匈牙利哲学家西格蒂的《卢卡契美学中的艺术创作与党性》一文，由于过去没有介绍过，我们也译出收在这里。

1961 年 7 月